KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT
FÜR BILDENDE KUNST

REDAKTION:
KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XXXII

VERLAG VON BRUNO CASSIRER
BERLIN
1933

C
4821 I

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

INHALTSVERZEICHNIS

DES ZWEIUNDDREISSIGSTEN JAHRGANGES

HEFT I BIS VI

KUNST UND KÜNSTLER 1933

AUFSÄTZE

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

AUKTIONSBERICHTE

BÜCHERBESPRECHUNGEN

ABBILDUNGEN

SACH- UND NAMENVERZEICHNIS

Die neuen Dinge und die Malerei

von BERNHARD H. BAER

Die neuen Dinge: das sind die Maschinen und was die Maschine hervorbringt; die Mittel rascher Fortbewegung — Bahnen, Autos, Flugzeuge; die Bauten von Beton, Eisen, Glas.

Vor hundert Jahren begann der Einbruch technisch geformter Dinge in die Erscheinungswelt: nun stehen sie im Zentrum, überall eindringend, ändernd, bestimmend. Im neunzehnten Jahrhundert erschienen die technischen Dinge oft verkappt. Man verbarg ihren Zweck, umgab sie mit entstellender historischer Verbrämung. Nun zeigt man sie nackt, ja übertreibt, um die technische Funktion zu demonstrieren. Über das technisch Bedingte hinaus werden maschinenhafte Formen angenommen und nachgeahmt. Das Struktive wird betont, jede Abweichung von den Grundformen ist verpönt. Die neuen Architekten formen die Erscheinung der Städte. Kurvationen der Automobile, Aufbauten der Ozeanschiffe werden in Bauteile umgesetzt. Neuartige Leuchtkörper — gefolgert aus dem Wesen des elektrischen Lichts — bestimmen das Nachtbild der Straßen. Eine Art stilbildender Kraft geht von der Technik aus.

In diesen hundert Jahren ist von den neuen Dingen kaum etwas in das Stoffgebiet der Malerei gedrungen. In der Bildwelt Courbets oder Manets oder Liebermanns spielen sie keine Rolle. Die wenigen Ausnahmen sind zu zählen; Blechen hat das Eisenwerk bei Eberswalde gemalt, aber die hohen Schornsteine der Fabrik sind nur Requisit in der Landschaft. Menzels Bild von der Bahn Potsdam-Berlin ist ein Landschaftsbild, in dem der fahrende, qualmende Zug auftaucht. Im „Eisenwalzwerk" wird die Industrieanlage Objekt der Darstellung; aber alles ist noch handwerksnah — eine riesige Schmiede. Liebermann hat Stätten der Arbeit gemalt; aber keine gegenwartsnahe Arbeit. Die Flachsspinnerinnen: der dämmerige Saal, in dem die Mädchen hin und wieder gehen. Die Frauen beim Netzeflicken. Die Gänserupferinnen. Arbeit, die es so schon seit Jahrhunderten gibt, nicht Fabriken, nicht technisierte Arbeit. Die Großstadt Lesser Urys mit ihrem grauen Dunst über abendlichen Straßen, mit den Droschken, den spiegelnden Gaslaternen im feuchten Asphalt ist nicht die Großstadt dieser Tage. Die Realität des Gestern erscheint verschleiert durch Regentrübe und Dämmerung. Und Pennell suchte vergebens, die eisernen Gerüste moderner Industriebauten mit Strichen zu greifen, mit denen Whistler Venedig gab.

Wenn die Impressionisten die technischen Erscheinungen in ihre Bildwelt nicht aufnehmen, so ist es auch die Hemmung durch die Konven-

tion. Die Ahnen ihrer Kunst, die alten Holländer, die Spanier, kannten diese Erscheinungen nicht in ihrer Bildwelt. Auch die Impressionisten hatten teil an der allgemeinen Gesinnung, welche die technische Form als gültige Formgebung verwarf. Die gleiche Gesinnung, die davor zurückschreckte, technische Dinge offen zu zeigen, hielt die Maler ab, sie darzustellen. Endlich erfuhren stofflich ungewohnte Bildthemen die stärkste Ablehnung. Jedoch hätte diese Abwehr nicht gehindert, nachdem die Gleichwertigkeit aller Stoffe postuliert war, beschlossen in Liebermanns Wort von der schlecht gemalten Madonna und der gut gemalten Rübe. Die Bindung durch Tradition und herrschende Anschauung ist nicht ausschlaggebend. Courbet hat die Steinklopfer gemalt, Degas die Putzmacherinnen, van Gogh die Erdappeleters. Das Proletarische kommt in diese Bildwelt; aber nicht die Technik, die Maschine. Cézanne spricht zwar von geometrischen Formen, von Kegel und Zylinder. Aber er wendet seine Theorie auf Gefäße, Früchte und Menschenleiber. Auch die nächste Malergeneration läßt die technischen Erscheinungen beiseite. Die Matisse, Picasso, Braque gehen über die Stoffwelt Cézannes nicht wesentlich hinaus. In Deutschland hat die Technisierung der Architektur keinen Widerhall in der Malerei gefunden; bei den Malern der Brücke nicht und nicht bei Grosz, Hofer, Beckmann.

Die Maler, die sich der Darstellung technischer Dinge zuwenden, sind Spezialisten. Es gibt Maler der Eisenbahn, wie es Marinemaler gibt. Alles bekommt einen Zug ins Literarische oder Genrehafte. Man gibt die Erscheinung in mystischer Beleuchtung oder braucht sie als Requisit kämpferischer Gebärde. Die Malerei gleitet ab zur Illustration. Man ist um Hintergründe bemüht, weil die Erscheinung nicht verwirklicht wird.

Das Tafelbild scheint unter den bildenden Künsten am wenigsten stofflicher Bindung unterworfen. Es trägt Ende und Bedeutung in sich selbst; es entsteht ohne anderen Zweck als da zu sein. Beim Wandbild ist Wahl des Stoffes, zeichnerische Gliederung, farbiger Aufbau abhängig von dem bestimmten Raum. Plastik entsteht angelehnt und gebunden an Architektur; noch die freie Plastik ist auf die Darstellung des Körperlichen gewiesen und beschränkt durch die Fähigkeit des Materials. Das Tafelbild ist die späteste und geistigste Darstellungsform; nichts scheint ihm verwehrt von der Spiegelung der Erscheinungen bis zur freien farbigen Komposition. Wenn es nicht glückt und kaum versucht wird, Eisen und Beton der Bildwelt zu gewinnen, muß hier eine Grenze sein, die in der Sonderheit der technischen Dinge ihren Grund hat.

Wesen der technischen Dinge ist Geometrie, Gleichform, Wiederholung. Querschnitt durch technische Dinge zeigt immer genaue geometrische

KNIENDE MARIA (EHEMALS MITTELPUNKT EINER „GEBURT CHRISTI") OBERRHEINISCH, ENDE 15. JAHRHUNDERT. HOLZ

AUSGESTELLT IM DEUTSCHEN MUSEUM, BERLIN

Figur. Die Maschine bedingt einfachste Grundform für ihre Produkte, die sie gleichförmig und massenhaft hervorbringt. Die Natur zeigt die genaue geometrische Form nur in ihren niedersten Erscheinungen; in Zellen, in kristallinischen Gebilden. Keine der höheren Pflanzen, keins der höheren Lebewesen hat geometrisch faßbare Gestalt. Je höher entwickelt die Pflanze ist, desto stärker die Abweichung von der geometrischen Form; die Blaubeere ist noch fast eine Kugel, die Kirsche nicht mehr, der Apfel noch weniger. Bambus zeigt im Querschnitt noch fast einen Kreis, der Baumstamm nicht mehr. Die Natur in ihrer sichtbaren Erscheinung ist fern der geometrischen Abstraktion. Nichts, was sie hervorbringt, ist dem andern seiner Art völlig gleich.

Das andere, was die Sonderheit der technischen Erscheinung ausmacht, ist die Einheit und Reinheit des Materials. Die Technik schafft aus den natürlichen Stoffen die reine gleichmäßige Substanz. Der technische Prozeß prägt die Bleibeform, die sich nicht mehr wandeln soll; jede Beimengung wird ausgeschieden, jede gewachsene Struktur kann unterdrückt werden. Nur die Technik bringt Dinge hervor ohne Risse, Poren, Äderung, ohne Mischung und Zufall. Anders die Oberfläche der Pflanzen, Tiere, Steine. Baumrinde ist rissig und sprock, Gestein geädert, Tierfell wollig, behaart. Die künstlichen Edelsteine sind reiner als die natürlichen. Die reine Farbe ohne Stufung und Änderung, gleichmäßig und ungebrochen, zeigen nur die technischen Dinge.

Das dritte ist, daß die Zusammengefügtheit der technischen Dinge sichtbar bleibt. Die Teile sind nicht wie Äste am Baum, Gliedmaßen am Körper, Glieder an einem Organismus, sondern gleichbedeutend und auswechselbar. Jeder Teil bleibt in seiner Einzelheit erkennbar, die Stellen der Zusammenfügung sichtbar; das Ganze wird nichts anderes als die Summe seiner Teile.

Das Handwerk unterliegt nicht der Notwendigkeit massenhafter Produktion. Die schaffenden Hände gestalten frei, nicht im engen Bewegungskreis der Maschine. Die Hand hat den Trieb, zu bilden, zu formen, zu spielen. Die Form wird gegliedert, die Oberfläche bewegt, das Ornament wächst und wuchert über den Körper. Die Bearbeitung des Handwerkes erhält den natürlichen Aufbau der Stoffe. Ihr fehlt die Gewalt der Maschinen, sie zu ändern. So wird die reine geometrische Form der technischen Dinge vom Handwerk nicht erstrebt und ist ihm nicht erreichbar.

Was das Wesen der technischen Erscheinungen ausmacht: Geometrische Form, Trennbarkeit der Teile, Glätte der Oberfläche, Eindeutigkeit der Farbe, macht sie dem Malerischen ganz entgegengesetzt. Malerisch als Beiwort von Objekten gebraucht, die der Malerei entgegenkommen. Diese

KOPF DER KNIENDEN MARIA. OBERRHEINISCH, ENDE 15. JAHRHUNDERT. HOLZ

AUSGESTELLT IM DEUTSCHEN MUSEUM, BERLIN

weisen auf: Verhüllen der Struktur, Vielfalt der Form, Gebrochenheit der Farbe. Das Malerische zeigt sich am stärksten im Ungebändigten, Fließenden, Zerstörten; im Gegensatz zur gefaßten berechneten Gestalt. Im Alternden zeigt das Farbige sich stärker als im eben Entstandenen. Im Welken der reinen Farben, Verblassen und Dunkeln, im Bröckeln der Gestalt. Die Farbigkeit schafft die Raumbezogenheit der Dinge. Vielfalt an Hell und Dunkel und Farbe macht sie der Malerei geneigt. Im Grunde sind alle Erscheinungen der Natur und des handwerklich Geschaffenen malerisch, nur in verschiedenem Grade. Die Bewegtheit der Oberfläche, die Gebrochenheit des Farbigen bleibt, auch wo die Verwirklichung errechneter einfacher Form erstrebt wird. Die Architektur der frühen Renaissance liegt so wenig außerhalb des Malerischen, wie die Architektur des Klassizismus. Denn die alte Architektur bleibt angewiesen auf das entstandene und handwerklich bearbeitete Material. Die Auflösung des Barock, die atektonische Unordnung des neunzehnten Jahrhunderts sind Gegenpole im Bezirk der malerischen Erscheinung. So wie der winterlich kahle Baum und der sommerlich belaubte, Wasserwoge und der steinige Grat des Gebirges. Der Begriff des Malerischen wird hier nicht mehr als Steigerung genommen, sondern umfaßt das Malbare schlechthin.
Erst die neuen Materialien erlauben die ungehinderte Darstellung der errechneten, vorgestellten Form. Sie befähigen, die Bleibeform zu schaffen, die dauern soll ohne Wandlung und Verfall. Die technischen Dinge kennen kein Werden und Vergehen, kein Verwittern und Altern. Verschleiß und Verbrauch machen sie zum toten Eisen; ihrer Funktion entkleidet, hören sie auf, technische Dinge zu sein. Die Maschine wird ersetzt, das Schiff abgewrackt, ein Wolkenkratzer, für beschränkte Dauer erstellt, wird nach Ablauf seiner Zeit abgerissen. In den technischen Dingen gewinnt das Abstrakte Gestalt. Le Corbusier nennt Wolkenkratzer „die klaren, reinen, im Lichte stehenden Körper der Geometrie“.
Bei den überkommenen Dingen ist es das Offenbaren ihrer Herkunft, die Fähigkeit zur Wandlung, die Bereitschaft, zu altern, die ihre Erscheinung malerisch macht. In den technischen Dingen ist die Materie erstarrt für die Dauer ihrer Funktion. Sie sind ausgeschlossen vom Kreislauf des Lebendigen. Alle Teile verharren in der Isolierung ohne Zusammenhang über das Tastbare und Struktive hinaus; daraus entspringt die Armut ihrer farbigen Erscheinung. Darum ist die künstliche und abgeleitete Welt der Maschinen dem Bezirk des Malerischen entzogen. Das Wort vom farbigen Abglanz, an dem wir das Leben haben, bewährt sich hier in seiner Umkehrung.
Es gibt für die technischen Dinge keine andere Erscheinungsform als

HANS PURRMANN, FRAUENBILDNIS 1931

AUSSTELLUNG „LEBENDIGE DEUTSCHE KUNST“ I. ABT.
VERANSTALTET VON DEN GALERIEN PAUL CASSIRER UND ALFRED FLECHTHEIM

die tatsächliche. Sie sind Ding gewordene Mathematik ohne Glück, ohne Zufall. So wenig es möglich ist, Mathematik anders auszudrücken als durch die notwendigen Formeln und Figuren (sie etwa literarisch zu umschreiben), so wenig entspricht die malerische Hieroglyphe dem technischen Tatbestand. Hier gilt kein Weglassen, kein Betonen und Verdecken; denn alles ist von gleicher Wichtigkeit. Jedes Ändern, Einordnen in den Bildzusammenhang hebt den Sinn des Dargestellten auf. Technische Dinge, die in der Bildwelt auftauchen, sind nur mehr zu Linien und Farben aufgelöst, die ohne Beziehung sind zu ihrer Realität; Ornamente im Bildgefüge, nicht Gleichnis der Erscheinung. Eine Darstellung ist nur möglich durch exakte Reproduktion des Tatsächlichen. Die Malerei versagt schon als Handwerk vor dieser Aufgabe. Das Bemühen um Exaktheit gerät zur Dürftigkeit „technischer Zeichnung". Die reine Spiegelung des Gegenständlichen, die hier gefordert wird, erbringt nur die Photographie. Der Mechanismus erfaßt das Mechanische. Der Apparat liefert den getreuen Schatten der Wirklichkeit. Nichts wird unterdrückt, nichts hinzugetan. Keine Abweichung störte. Objekt und Verfahren der Wiedergabe entsprechen einander. Diese Fähigkeit der Photographie wirkt mit an ihrem Erfolg in der Gegenwart und an der Wendung gegen die Malerei. Modernisten forderten, der Photographie die Darstellung der Dingwelt zu übertragen und verwiesen die Malerei auf freie farbige Gestaltung. Dem entspricht die Flucht der Malerei in die Ornamentwelt des Kubismus. — Andere ahmten der Photographie nach. Während einst die Photographie durch Retusche und besondere Druckverfahren als malerische Graphik wirken wollte, wetteiferten die Maler der neuen Sachlichkeit an Härte, Schärfe, lackiger Bildhaut mit dem Lichtbild. Ihr Bemühen war so vergeblich, wie das Bemühen der Photographie, als Nachahmung der Malerei zu bestehen.

Die Malerei muß in dieser Zeit abseits stehen, weil sie nicht begabt ist, die Spiegelung der technischen Dinge zu erbringen, und weil sie selbst zu den alten Dingen gehört. Das Aufhören malerischer Dinggestaltung führte zur Abkehr von der Malerei. Der Bildersturm der Architekten wollte weniger die Wände leer kehren, als sich gegen eine Gestaltung wenden, die ihrer Raumvorstellung entgegengesetzt ist. Der Durchbruch des Technischen, der ins allgemeine Bewußtsein gedrungen ist, stellt das Überkommene in den Schatten. Erst wenn diese Schätzung ins Gleichgewicht rückt, kann die Malerei wieder hervortreten. Denn ihr bleiben: Baum und Erde und Gesicht des Menschen.

OSKAR SCHLEMMER, BAUHAUSTREPPE. 1932

AUSSTELLUNG „LEBENDIGE DEUTSCHE KUNST" I. ABT.
VERANSTALTET VON DEN GALERIEN PAUL CASSIRER UND ALFRED FLECHTHEIM

Briefe Edouard Manets

von MARIE LOUISE BATAILLE

Unter den Künstlern seiner Zeit war Manet, aus Instinkt, am ausschließlichsten von allen ein Maler. Seine starke, feurige Persönlichkeit sprach sich spontan und naiv nur durch den Pinsel aus. Er, der die ästhetischen Gesetze über den Haufen warf, war unter allen Malern der am wenigsten theoretische und, sagen wir es getrost, der am wenigsten intellektuelle. In der Kunst kannte er kein Schwanken und keine Skrupel; auch hat er niemals ein „System“ aufgebaut. Da andererseits seine Freude am Leben, seine reiche und sinnliche Natur ihren Ausdruck ganz in der Malerei fanden, ist es nicht zu verwundern, daß er nichts Schriftliches hinterlassen hat, das über sein Denken und Fühlen Aufschluß geben könnte. Selbst seine Korrespondenz ist in dieser Beziehung äußerst schweigsam. Manet schreibt seinen Freunden nur – und zwar mit einer gewissen Lässigkeit – wenn ihn ein Ereignis oder eine Notwendigkeit dazu treibt. Seine Briefe sind dann kurz, zurückhaltend und beleuchten nur die Außenseite seines Lebens. Wer sie aber so liest, daß er sie als Dokumente in den Rahmen der Geschichte des Impressionismus einfügt, für den werden sie ein kostbarer Besitz. Die Briefe, die wir hier vereinigt haben, sind in ihrer scheinbaren Banalität besonders aufschlußreich.

Ein einziger Brief, der in Spanien im Jahr 1865 geschrieben und an den Maler Fantin-Latour gerichtet ist, handelt von Kunst, und ist ein erstaunliches Zeugnis für Manets Genie. Im Jahre 1865 hatte er schon verschiedene große Bilder, Lola de Valence, Camprubi, das spanische Ballett, den wunderbaren toten Toreador und noch andere berühmte Bilder gemalt, deren Sujets er nicht in Spanien gefunden hatte, die aber kraftvoll auf Velasquez hinweisen, und dann die Olympia, die, wie oft gesagt worden ist, so unmittelbar von Goya inspiriert ist. Nun sieht man aus diesem Brief an Fantin-Latour, daß Manet erst bei seiner Ankunft in Spanien im Jahr 1865 Velasquez wirklich „entdeckte“ und Goya, „der ihm nicht ausnehmend gefällt“, scheint er erst dort kennengelernt zu haben. Hätte Manet demnach nur durch seinen Instinkt den Geist der spanischen Malerei erkannt? Dieses hervorragende Dokument scheint seine ungewöhnliche Divinationsgabe zu beweisen, die in Spanien gleichzeitig ihre Bestätigung und ihre Belohnung findet.

Unter den darauffolgenden Briefen legen wir noch besonderen Wert auf ein Schreiben aus dem Jahre 1879 an den Präfekten des Seine-Départements, dem er – leider vergeblich – ein großes Fresko-Gemälde des modernen Lebens vorschlägt, dessen Ausführung ihm vorschwebte,

ERNESTO DE FIORI, BILDNISKOPF OSKAR DENES. GIPS FÜR BRONZE. 1932

AUSSTELLUNG „LEBENDIGE DEUTSCHE KUNST“ I. ABT.

VERANSTALTET VON DEN GALERIEN PAUL CASSIRER UND ALFRED FLECHTHEIM

und das schon ein ganzes Programm für die Malerei der Zukunft festlegen sollte.
Alle anderen Briefe, die, dem Anschein nach so banal, dennoch so schwere Wirklichkeit enthalten, deuten auf die Kränkungen hin, die mit einer undankbaren Lebensaufgabe verbunden sind. Im Jahre 1861 stellte der Maler zum ersten Mal aus, er hat noch nicht den Zorn des Publikums entfesselt und meint ganz naiv, seinen Werken einen recht hohen materiellen Wert beimessen zu können. So kommt es, daß er für das „Kind mit dem Degen" tausend Francs fordert: 1878 bietet er nach langen Jahren des Kampfes erfolglos seine Bilder zu den niedrigsten Preisen an. 1879 hätte er ein Bild für sechshundert Francs abgegeben und war genötigt, einen Senator demütig um seine Protektion zu bitten, um in einer bescheidenen Provinz-Ausstellung zugelassen zu werden. In ihrer Trockenheit enthalten solche Dokumente, die der erschütternde Brief an Duret über das Elend Claude Monets noch vervollständigt und erweitert, das ganze Drama des Zusammenbruchs eines Künstlerlebens, des schmerzlichen Kampfes, den der Impressionismus mutig, stolz, im festen Glauben an sich ertrug, um am Ende dem Publikum die neue und reiche Freude seiner Kunst aufzuzwingen.

*

1861

An Martinet

Sie fragen nach dem Preis des bei Ihnen ausgestellten Bildes (Kind mit Degen). Ich möchte dafür Tausend Francs haben; doch überlasse ich es Ihrem Ermessen, ob Sie es für achthundert Francs abgeben wollen.
Nehmen Sie, werter Herr, die Versicherung meiner ausgezeichneten Hochachtung.

Edouard Manet

1865

An Fantin-Latour

Madrid, morgens

Mein lieber Freund!

Wie sehr fehlen Sie mir hier, und welche Freude wäre es für Sie gewesen, Velasquez zu sehen, der allein schon die Reise lohnt. Die Maler aller Schulen, die ihn umgeben und im Madrider Museum vertreten sind, und zwar in ausgezeichneter Qualität, sind, mit ihm verglichen, bloße Routiniers. Er ist der Maler der Maler. Ich war von ihm viel weniger überrascht als entzückt. Das Porträt in ganzer Figur, das wir im Louvre haben, ist nicht von ihm. Nur die Infantin ist absolut echt. Hier hängt ein enormes Bild voll kleiner Figuren, wie die auf dem im Louvre befindlichen, unter dem Namen die Kavaliere bezeichneten Bilde. Aber die Figuren der

RENÉE SINTENIS, BILDNISKOPF LUDWIG KLAGES. TERRACOTTA. 1932

AUSSTELLUNG „LEBENDIGE DEUTSCHE KUNST" I. ABT.

VERANSTALTET VON DEN GALERIEN PAUL CASSIRER UND ALFRED FLECHTHEIM

Männer und Frauen sind vielleicht noch bedeutender und vor allem absolut nicht restauriert. Der Hintergrund, die Landschaft sind von einem Schüler des Velasquez gemalt.

Das erstaunlichste Stück dieses herrlichen Oeuvres, und vielleicht überhaupt das erstaunlichste Stück Malerei, das jemals geschaffen wurde, ist das Bild, das im Katalog als „Porträt eines berühmten Schauspielers aus der Zeit Phillipp des Vierten" aufgeführt ist. Der Hintergrund verschwindet. Diese schwarzgekleidete, ganz lebensvolle Figur ist nur von Luft umgeben. Und die Spinnerinnen, das schönste Porträt von Alonzo Cano, die Meninas (die Zwerge), ebenfalls ein hervorragendes Bild. Die Philosophen, ein erstaunliches Stück Malerei. Überhaupt alle Zwerge; aber einer vor allem, der, die Fäuste in die Hüften gestemmt, en face dasitzt, ist ein ganz besonderes Entzücken für den Kenner. Seine prachtvollen Porträts, man müßte jedes Bild einzeln aufzählen, es sind alles Meisterwerke. Ein Bildnis Karl des Fünften von Tizian, das einen großen, gewiß wohlverdienten Ruf in der Kunstwelt hat, und mir in anderer Umgebung sicherlich sehr gefallen hätte, erschien mir hier ganz hölzern.

Und Goya, der Merkwürdigste nach dem Meister, den er zu sehr nachgeahmt hat, im sklavischsten Sinne der Nachahmung. Aber eine große Verve. Ich sah im Museum von ihm zwei schöne Reiterbildnisse, in der Art des Velasquez, jedoch nicht annähernd so bedeutend. Was ich bisher von ihm gesehen habe, hat mich nicht übermäßig begeistert. Ich soll dieser Tage eine prachtvolle Sammlung seiner Werke bei dem Herzog von Ossuna sehen.

Ich bin recht ärgerlich: es ist heute morgen elendes Wetter, und ich fürchte, daß das Stiergefecht, das heute abend stattfinden soll, und auf dessen Besuch ich mich sehr gefreut habe, verschoben wird. Und auf wann? Morgen fahre ich nach Toledo. Dort werde ich, wie mir gesagt wurde, Greco und Goya ausgezeichnet vertreten sehen.

Madrid ist eine angenehme Stadt, voller Vergnügungen, der Prado eine entzückende Promenade, auf der es von hübschen Frauen wimmelt; alle in Mantillen: ein sehr origineller Anblick. In den Straßen noch viele Trachten: die Kostüme der Toreros, die diese in der Stadt tragen, sind auch sehr merkwürdig.

Adieu, mein lieber Fantin, ich drücke Ihnen die Hand und bin

Ihr

Ihnen aufrichtig ergebener

Edouard Manet

*Sie können auf Ihren Katalog rechnen, wenn er auch schwer zu bekommen ist. Ich habe in Madrid am Tage meiner Ankunft einen Franzosen kennen gelernt, der mit Kunst zu tun hat und mich kannte; ich bin also nicht allein.**

* Dieser Franzose war Théodore Duret, der einer der feurigsten Verteidiger der Manetschen Kunst wurde.

KARL FRIEDRICH SCHINKEL, DIE ALTE GLIENICKER BRÜCKE IN POTSDAM. FARBIGE ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IM VERKEHRS- UND BAUMUSEUM, BERLIN

1870

An Théodore Duret

Donnerstag, den 16. September

Mein lieber Duret!

Ich schicke Ihnen die Bilder, die Sie so freundlich sein wollen, während der Belagerung in Sicherheit zu bringen. Hier die Liste: Olympia, das Frühstück, der Guitarrenspieler, der Balkon, der Knabe mit dem Degen, Lola de Valence, Mondschein, die Lesende, das Kaninchen, ein Stilleben, die spanische Tänzerin, Früchte, Fräulein B. Ich drücke Ihnen die Hand.

Edouard Manet

Sollte ich fallen, so hinterlasse ich Ihnen nach Ihrer Wahl den Mondschein oder die Lesende. Falls Sie es vorziehen, steht es Ihnen frei, das Kind mit den Seifenblasen zu wählen.

Edouard Manet

1873

An Théodore Duret

27. September 1873

Mein lieber Duret! Sollten Sie in Ihrem Bekanntenkreis einen Sammler haben, den Sie ins Schlepptau nehmen können, wäre ich in diesem Augenblick sehr geneigt, weitgehende Zugeständnisse zu machen, da ich Geld brauche.

Herzlichst

Edouard Manet

1874

An Montrosier

8. April (Poststempel)

Mein lieber Freund!

Deine Sympathie ist mir sehr wohltuend. Zwei meiner Bilder sind zurückgewiesen worden: der Opernball und eine Landschaft mit Figuren. Ich finde diese Herren Maler recht unhöflich. Wollen Sie aber die Freundlichkeit haben, mir ein wenig zu helfen, so wird die Sache nur halb so schlimm sein.

Mit besten Grüßen

Edouard Manet

1875 (?)

19. September

An Stéphane Mallarmé

Ich habe große Dinge vor, von denen ich Ihnen bei Ihrer Rückkehr berichten werde. Das Wetter ist mir günstig, und ich arbeite vormittags ununterbrochen. Ich hoffe,

FRIEDRICH GILLY, ENTWURF FÜR DAS HERRENHAUS EINES RITTERGUTS IN STEGLITZ BEI BERLIN

MATTIAS ZWIRNER, KONKURRENZENTWURF FÜR DAS UNIVERSITÄTSGEBÄUDE IN HALLE

AUSGESTELLT IM VERKEHRS- UND BAUMUSEUM, BERLIN

daß es bis Ende September so schön bleibt. Frau Lecouvé ist sehr bei der Sache. Besagten reichen Herrn habe ich nicht wiedergesehen, ich hoffe noch immer auf ihn, denn wenn er nicht kommt, wird es nichts mit meiner Reise nach Italien.

1875

An Théodore Duret

Mein lieber Duret. Ich habe gestern Monet besucht und fand ihn ganz niedergeschlagen und vollständig abgebrannt.
Er bat mich, jemand ausfindig zu machen, der ihm 10–20 Bilder abnimmt, einerlei welche, das Stück zu 100 Frcs. Haben Sie Lust, das Geschäft mit mir zusammen zu machen, mit einem Anteil von 500 Frcs. für jeden?
Wohl verstanden darf niemand, und er selbst am allerwenigsten, wissen, daß die Sache von uns ausgeht. Ich dachte erst an einen Kunsthändler oder irgendeinen Sammler, aber ich befürchte die Möglichkeit einer Absage.
Es ist ja unglücklicherweise so, daß man sich erst so gut auskennen muß wie wir, um – trotz aller vielleicht vorhandenen inneren Widerstände – ein so glänzendes Geschäft zu machen und nebenbei noch einem begabten Menschen einen Dienst zu erweisen. Antworten Sie mir bitte umgehend oder bestimmen Sie, wann und wo wir uns treffen können.

Herzlichst

E. Manet

1878

an den Verleger Charpentier

14. Juni

Mein lieber Charpentier!

Ehe ich aus meinem Atelier ausziehe, werde ich soviel wie möglich verkaufen, und zwar zu den gelindesten Preisen. Wenn Sie Lust hätten, irgend etwas zu erwerben, so wäre es mir natürlich lieber, wenn meine Freunde den Vorteil davon haben.

Herzlichst

Edouard Manet

1879

An den Präfekten des Département de la Seine

Herr Präfekt!

Ich habe die Ehre, Ihrem geneigten Wohlwollen folgenden Plan zu unterbreiten, der die Ausschmückung im Sitzungssaal des Magistrats für das neue Rathaus von Paris betrifft.
Eine Reihe Kompositionen zu malen, die, um mich eines heute allgemein gültigen

JOH. HEINR. GENTZ, DIE ALTE MÜNZE IN BERLIN

AUSGESTELLT IM VERKEHRS- UND BAUMUSEUM, BERLIN

Ausdrucks zu bedienen, der zugleich meine Absicht erschöpfend ausdrückt, den „Bauch von Paris" darstellen sollen mit den verschiedenen Korporationen, wie sie sich in ihrem Milieu bewegen, kurz das gesamte öffentliche und kommerzielle Leben unserer Zeit: das hieße also das Paris der Markthallen, der Eisenbahnen, der Brücken, das unterirdische Paris, das Paris der Rennen und der öffentlichen Gärten.

Für den Plafond eine Galerie, auf der sich in angemessener Haltung Zeitgenossen aus dem Bürgerstande bewegen, die zur Größe und zum Reichtum von Paris beitragen oder beigetragen haben.

Genehmigen Sie etc.

Edouard Manet

Kunstmaler, geb. zu Paris, Rue d'Amsterdam Nr. 77

1879

an Théodore Duret

Freitag

Falls Herr Quesnel noch der Meinung ist, daß er ein gutes Geschäft macht, wenn er mein Bild für 600 Frcs. kauft, so habe ich nichts dagegen, es ihm zu überlassen, denn Herr Hayem hat sich für ein anderes entschieden. Also, lieber Duret, behandeln Sie die Angelegenheit, wie Sie es für richtig halten, Ihr Rat ist gewöhnlich der beste.

Ihr aufrichtiger

Edouard Manet

1880

An Antonin Proust

Bellevue, 41 route des Gardes, 20. August

Mein lieber Freund!

Könntest Du mich Herrn Oudet, Senator des Département Doubs angelegentlich empfehlen? In Besançon wird nämlich eine Ausstellung veranstaltet, zu der ich zwei recht importante Bilder schicke, aber wenn man nicht einen Senator oder Deputierten in der Tasche hat, ist man, um mich kräftig auszudrücken, doch aufgeschmissen. Herr Oudet hat dort die künstlerischen Angelegenheiten unter sich.

Die Luft in Bellevue tut mir sehr gut; ich genieße sie so viel wie möglich.

Herzliche Grüße

Edouard Manet

CARL FERDINAND BUSSE, ZELLENGEFÄNGNIS IN BERLIN-MOABIT. ZEICHNUNG VON STRIEBER. 1846

AUSGESTELLT IM VERKEHRS- UND BAUMUSEUM, BERLIN

„Preußische Baukunst"

von KARL SCHEFFLER

Die Staatshochbauverwaltung hat in guten, hellen Räumen des etwas abgelegenen Verkehrs- und Baumuseums in der Invalidenstraße eine auf Dauer berechnete Ausstellung von Bauentwürfen „aus der Zeit vor und nach Schinkel", also vom ausgehenden achtzehnten Jahrhundert bis zur beginnenden Gründerzeit veranstaltet. Es handelt sich im wesentlichen um Blätter, die aus vergessenen Mappen des Bauamtes hervorgeholt worden sind, und im ganzen um Arbeiten, die das verhältnismäßig hohe Niveau der Berliner Baukunst in der angegebenen Zeit glücklich veranschaulichen. Eine besondere Nuance ist die Wiederentdeckung des zu Unrecht vergessenen, begabten Berliner Baubeamten Karl Ferdinand Busse, des Erbauers des Moabiter Zellengefängnisses und des Zeichners vieler wohltemperierten Entwürfe.

Die Veranstalter – persönlich beteiligt sind hauptsächlich Martin Kießling und Walter Curt Behrendt – betonten stark das Preußische dieser Baukunst. Mit Recht insofern, als der preußische Geist in diesem bürgerlichen Klassizismus zum ersten und bisher einzigsten Mal einen ihm ganz gemäßen Stil gefunden hat: einen abgeleiteten aber realistisch-selbständig angewandten, einen gouvernementalen aber charaktervollen, einen etwas beamtenhaft steifen, aber wirklich vornehmen, empfindsamen und städtebaulich ergiebigen Baustil, in dem Traditionen lebendig nachklingen und Modernes sich schon ankündigt. Mit Unrecht jedoch insofern, als dieser Klassizismus eine europäische Angelegenheit war, eine Lieblingsform der philhellenischen Bildung der ganzen Zeit, die Spielart einer bürgerlich sentimentalisierten und romantisierten Klassik. Architekturzeichnungen, wie diese vorzügliche Ausstellung sie darbietet – Gilly, Schinkel, Persius, Stüler, Busse usw. – gab es damals in ganz Europa – national nuanciert. Es gab sie auch in ganz Deutschland. In Bayern und Baden waren sie freilich nicht so gut wie in Preußen, grundsätzlich aber waren sie nicht anders.

Die Architekten jener Zeit, selbst die simplen, waren noch vollgültige Baumeister; wenn sie zweckvoll bauten, so reifte ihnen alles wie von selbst zu musikalisch klingenden Formen und Verhältnissen aus. Und dann konnten sie alle gut zeichnen und aquarellieren, sie verstanden darum, ihre Entwürfe anmutig darzustellen. In diesen Architekturzeichnungen ist etwas von der Gesinnung, die Menzels Genie trug. Es ist etwas Episches darin, sie wirken fast illustrativ und haben Stimmung und Atmosphäre. Bekanntlich ist mit der Fähigkeit zum Bauen nach 1870 auch das Talent zur zeichnerischen Darstellung verloren gegangen. Erst in allerletzter Zeit wird diese Fähigkeit innerhalb einer neuen Generation wieder gepflegt, wie einige moderne Entwürfe der Hochbauverwaltung beweisen. Der Anreger, der Altes und Neues organisch zu verbinden verstand, war Tessenow.

Im ganzen also keine große Baukunst, nicht zu vergleichen mit barocken Bauten des des achtzehnten und siebzehnten oder gar mit gotischen Bauten des sechzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts. Eine Baukunst aus zweiter Hand. Dennoch: welche Haltung, welches Formgefühl, welch Charakter! Und wieviel Modernes im Historischen! Es ist nicht nur eine rückweisende, sondern auch eine vorwärtsweisende Ausstellung.

CARL FERDINAND BUSSE, ENTWURF FÜR DAS PFARRHAUS DER WIESENKIRCHE IN SOEST. AQUARELL

AUSGESTELLT IM VERKEHRS- UND BAUMUSEUM, BERLIN

Archäologische Bemerkungen zur Mostra d'arte antica in Rom

von WERNER TECHNAU

Die italienische Kunstverwaltung zeigt zur Zehnjahresfeier des faschistischen Regimes die Neuerwerbungen der staatlichen Sammlungen und die Funde aus den archäologischen Ausgrabungen. Während die Werke neuerer Kunst durch gelegentliche Stiftungen und Ankäufe zusammengekommen sind, spürt man in der antiken Abteilung die bestimmte Tendenz zur systematischen Aufhellung der ethnischen Ursprünge des Volkes und zur tieferen Einsicht in die Problematik der römischen Kunst. Man erkennt das einheitliche Bild einer Forschung, die sich von der klassizistischen Kunstbetrachtung loslöst, um eine neue Auffassung der geschichtlichen Wirklichkeit und eine neue Erkenntnis der kunstgeschichtlichen wie künstlerischen Struktur der Dinge aufzubauen. Daher überwiegt das Römische und das Vorrömisch-Italische. Das Griechische wird jetzt, aber nicht etwa nur aus wissenschaftlichen oder ästhetischen, sondern aus völkischen Gründen, in der kulturellen Deszendenz Italiens weniger betont. Aber da die griechischen Werke immer noch die edelsten Kunstwerke sind, — warum soll man da nicht das kostbare Erbgut aus den Griechenstädten Unteritaliens und Siziliens und aus Kyrene mit in die nationale Kulturideologie hineinnehmen? Schließlich hat Rom laut ausdrücklichem, auf der Mostra gezeigtem Testament des Ptolemaios Neoteros Kyrene geerbt, und man darf nicht vergessen, daß ein großer Teil Italiens immer griechisch war. So liegt also die einzigartige Bedeutung dieser Ausstellung vor allem darin, daß sie trotz der Besonderheiten der wissenschaftlichen und politischen Situation eine seltene Synopse des kunstgeschichtlichen Tatbestandes auf der italischen Halbinsel gibt.

Einen Teil der ausgestellten Gegenstände wundert man sich auf einer Mostra d'arte zu sehen. Es sind vorgeschichtliche Fundstücke, Zeugnisse der anikonischen Schicht, die ja in Italien erst langsam durch östlichen Import und lokale Nachahmung, durch Einwanderung und Völkerverschiebung von dem darstellenden Stil abgelöst wurde. Denn nicht die reine Form der bildlichen Darstellung, nicht Kunst im eigentlichsten Verstande als eine eigengesetzliche zweite Wirklichkeit, wie sie die Griechen geschaffen haben, war den Italikern gegeben. Hier hat Kunst eine andere Wurzel. Sie ist hier kein Urphänomen, sondern das Produkt der Bildung. Das beweisen die ausgestellten Grabfunde aus Etrurien, Picenum und Apulien. An dieser Kultur ist Produktion und Formenwelt vieler Länder beteiligt. Der Anteil welcher Länder, und was Italien daraus gemacht hat, wird auf der Mostra sichtbar. — Nur die schönsten Stücke seien hier genannt:

Die Mostra zeigt Griechische Kunst aus Sizilien: Löwenköpfe als Wasserspeier vom Gebälk des dorischen Tempels in Himera, aus Kyrene: Marmorkopf einer Göttin mit Diadem, Bruchstück aus einem Giebel. Beides erlesene Werke des strengen Stils zwischen 480 und 460, beides Werke sizilischer Künstler.

Römische Kopien nach griechischen Statuen: eine vorzügliche hadrianische Replik des Münchener Diomedes aus Cumae, die das Original aus dem fünften Jahrhundert erst recht anschaulich macht.

Alexandrinische Kunst aus Kyrene: das Bildnis des jugendlichen Ptolemaios II. Philadelphos mit den weichen Zügen des Genießers, technisch interessant, weil das Haar ehemals angestuckt war, und das unheimlich lebendige Köpfchen der berühmten Berenike.

Etruskische Bronzen, attische, korinthische und spartanische Vasen, großgriechische und jonische Terrakotten, nordischen Bernstein und ägyptische Fayence.

Vor allem aber wird das Resultat dieses langen künstlerischen Bildungsganges, die römische Kunst, vor Augen geführt. Neben den schönen Glas- und Silbergefäßen die

BILDNIS PTOLEMAIOS II. PHILADELPHOS VON ALEXANDRIEN AUS KYRENE

AUSGESTELLT AUF DER MOSTRA D'ARTE ANTICA, ROM

großen repräsentativen Werke: Porträts und Sarkophage, da die dritte große Gattung der römischen Kunst, das architektonische Relief, zwar durch die soeben publizierten Friese vom Severusbogen in Lepcis Zuwachs erfahren hat, aber doch nicht gut auf dieser Ausstellung gezeigt werden konnte.
Übermächtig die schonungslose naturalistische Objektivität der römischen Bildniskunst, die sich öfters zu klassizistischer, monumentaler Allgemeinverbindlichkeit entfernt (Kolossalkopf des Trajan und seiner Schwester Marciana), und doch immer wieder von der ausdrucksvollen Physiognomik dieses italischen Bauernvolkes (Köpfe aus Sarsina und Minturno) und des stadtrömischen Mischvolkes (Porträt aus Ostia) angezogen wird. Bis schließlich das Gesicht maskenhaft erstarrt vor dem Anhauch östlichen Wesens, wie in dem Matronenkopf aus Lepcis; auffallend gut gearbeitetes Werk aus konstantinischer Zeit.
Andere große Welt römischer Bildgestaltung: die Sarkophage Griechischer Formenschatz wird in römischer Räumlichkeit neu komponiert und dient so den Späteren zum klassischen Muster: ein bacchischer Sarkophag, 2. Jahrhundert, farbig erhalten, dessen Figuren dem Pisano vorgelegen haben könnten. Ein antoninischer Sarkophag, dessen Putten an Donatello gemahnen. Und ein Schlachtsarkophag, in dessen malerisch-expressivem Reliefstil der Caracallazeit zum letzten Mal hellenistische Tendenzen zur Geltung kommen, während gleichzeitig dieser Stil über die spätantike Formerstarrung hinweg schon auf den Formaufruhr mittelalterlicher Werke hinweist.
Hier treffen wir wieder auf das Problem der italischen Kunst. In schicksalhaft-notwendigem Wechsel vollzieht sie sich zwischen ewiger Renaissance und ewigem Barock, kehrt nie mehr zu ihren Wurzeln, den vorgeschichtlichen Formen geometrischer Abstraktion, nie mehr zu jener natürlichen Objektivität der römischen Porträtkunst zurück, sie bleibt der einmal gebildeten Form verhaftet. Vergangenheit bekommt für sie gegenwärtige Macht. Italien, das Land der ewigen Renaissancen, ist deshalb nur aus der Geschichte zu verstehen.

„Lebendige deutsche Kunst"

Ausstellungsfolge in drei Abteilungen, veranstaltet von Paul Cassirer und Alfred Flechtheim. Erste Ausstellung.

Dr. Grete Ring (in Firma Paul Cassirer) geht in der Vorrede des Katalogs unter die Kritiker. Mit gewetzter Feder und – berechtigten – Seitenhieben auf die Berufskritik. Jeder Kunsthändler sein eigener Kritiker. Das wäre nicht einmal übel – denn Kunsthändler machen sich nicht selten kluge, wohlorientierte Gedanken –, wenn alle Interessenpolitik auszuschalten wäre. Diese begünstigt aber eine Zweckkritik; und so wird es nicht weniger schief, als wenn kunstfremde Professionisten kritisieren. Grete Ring möchte den Kritikern zeigen, wie es gemacht werden sollte; aber sie will zugleich eine Ausstellung als grundlegend preisen, die es gar nicht sein kann. Im ersten Fall muß sie sehr frei sein, im zweiten darf sie es nicht sein. So mißlingt auch dieser Reinigungsversuch, und es bleibt bei dem alten Raimund-Vers: „Der eine schilt den andern dumm, am End' weiß keiner nix!"
Die Ausstellung ist sorgfältig gruppiert. Auch kommen die Bilder in den weitläufigen Räumen gut zur Geltung. Im übrigen überzeugt die Veranstaltung weder mehr noch weniger als viele ähnliche Ausstellungen des letzten Jahrzehnts. So viele Maler, so viele „Stile". Freilich: „in meines Vaters Haus sind viele Wohnungen"; dieses Wort gilt aber

MARMORKOPF EINER GRIECHISCHEN GÖTTIN. GIEBELFRAGMENT AUS KYRENE

AUSGESTELLT AUF DER MOSTRA D'ARTE ANTICA, ROM

nur für die Unsterblichen, nicht für Maler, denen der Himmel der Kunst verschlossen bleiben wird. Im ewigen Hause der Kunst kann sich Raffael mit van Gogh vertragen; Erscheinungen aber wie Klee, Kirchner, Feininger oder Kandinsky schließen mit ihren Stilprogrammen einander aus, sie exmittieren sich gewissermaßen gegenseitig mit alleinseligmachenden Doktrinen.

Kirchner nannte von je ein beträchtliches Talent sein eigen; doch hat er es in der Bergeinsamkeit fanatisch mißleitet.

Feininger macht mit viel Geschick Trickbilder: Kaspar David Friedrich-Romantik, bengalisch beleuchtet und kubistisch geordnet, Gartenlaube mit Ismus. Seine Malerei kommt dem entgegen, was im modernen, kollektivistisch eingestellten Menschen ewig kleinbürgerlich ist.

Kandinsky hat sich von Paul Klee hypnotisieren lassen, und kommt damit langsam seinen Anfängen – großstädtische Variationen über russische Volkskunst – wieder nahe.

Klee selbst vergrößert seine Formate. Die Industrie vergrößert sie noch mehr, indem sie schon beginnt, Klee-Tapeten zu fabrizieren. Ein feiner und kluger Geist, dem der schöne Klang, nicht die Melodie, dem der Aphorismus, nicht die Dichtung glückt.

In Schlemmer steckt ein Professor der Perspektive – als solcher hat er ja auch an den Vereinigten Kunstschulen ein Amt bekommen –; aber es lebt ebenfalls ein Künstler der Raumdichtung in ihm. Es fragt sich, wofür er sich entscheiden wird. Seine „Bauhaustreppe" ist wie ein übertragenes Frührenaissancewerk, es enthält Lebendiges unter starrer Verkrustung. Zwischen dem Raumleben und der Raumlehre geht er auf schmaler Scheide dahin.

Otto Dix gerät immer peinlicher ins Sächsische. Man kann es kaum anders nennen. Unwillkürlich denkt man vor dem kraftmeierischen „Selbstbildnis mit Söhnchen" an Greiner und Zwintscher, an den Dichter des „Götz Kraft" und an Ideologien des „Dritten Reichs". Wie sich in dem „Bildnis des Malers Kriegel, seine Frau malend" herbe zeichnerische Modelltreue und süßlichste Romantik gegenüberstehen, so wohnen in Dixens Naturell nebeneinander Tüchtigkeit und Lust am Kitsch.

Dieses alles soll nun also gesiebte „lebendige deutsche Kunst" sein. Ihr würde ich lieber – ihrer Haltung wegen – die Bilder und Aquarelle von Purrmann zurechnen. Eine Oase sinnlicherer Malerei inmitten der Wüste Abstraktion. Gerade er aber, ein Hüter lebendiger Tradition, gilt als Französling.

Und dann sind es Bildhauer, die mehr aus dem bedeutend Sinnlichen als aus der Idee ihre künstlerischen Formen gewinnen: de Fiori und Renée Sintenis an erster Stelle. Belling dagegen irrt auch teilweis ins Gedankliche und damit ins Kunstgewerbliche ab: zwei Formen des Reliefs, das Konvexe und Konkave, beißen sich in seinem Reliefbildnis, es will zugleich Patrize und Matrize sein.

Die Kunst hat es schwer in diesen Zeitläuften, der Kunsthandel hat es mit Ausstellungen auch schwer, und die Kritik hat es nicht leicht. Alle Beteiligten sollten jeden Morgen das Märchen von „Hans Großmaul" lesen und sich mit einem Hasen zufrieden geben, statt hundert zu versprechen.

K. Sch.

C. G. Jung diagnostiziert Picasso

von RUDOLF GROSSMANN

Der bekannte Psychiator Jung veröffentlichte, anläßlich der Züricher Picasso-Ausstellung, in der Neuen Züricher Zeitung eine merkwürdige Analyse Picassos. Er betonte, seine

LÖWENKOPF ALS WASSERSPEIER VOM DORISCHEN TEMPEL IN HIMERA

AUSGESTELLT AUF DER MOSTRA D'ARTE ANTICA, ROM

Ausführungen seien rein psychologisch und hätten mit dem Künstlerischen nichts zu tun. Diese Trennung ist aber eigentlich unmöglich; sie wird nur möglich, indem Jung seine psychologischen Deduktionen vom Bildorganismus ablöst, das heißt: er läßt ganz außer acht, was Picasso Tatsächliches, Greifbares und Räumliches baut, er begnügt sich zu konstatieren, daß Picassos gegenständliche Formen Vergleiche mit den Erscheinungen der Umwelt nicht mehr zulassen, ja, daß diese gar nicht mehr gemeint seien. Er meint, was Picasso male, gehöre zu jener Gruppe von Formgebilden, die er seine Patienten aus terapeutischen Gründen zeichnen läßt, die dem „Innen" entstammen, das hinter dem Bewußtsein liegt; könnte er diese Patientenzeichnungen der Öffentlichkeit zugänglich machen, so wären sie Belege für die Richtigkeit seiner weiteren Behauptung, Picasso sei schizophren.
In Wahrheit liegt die Sache bei Picasso anders. Sollte er auch aus dem Unbewußten schöpfen, so ordnet er doch die Bildelemente sehr bewußt einer Bildfläche, einem Raumganzen ein. Die Gegenstände, die Jung als Erscheinungen der Außenwelt nicht mehr erkennt, sind oft nur flächig oder plastisch zerlegt. Alles sogenannte Kubistische ist so entstanden. Aber auch die Bilder der letzten Zeit, aus denen Jung den Abstieg des Künstlers zur Unterwelt erkennen will und die modernen Kritiker sensationell als gemalte Halluzinationen bezeichnen, zerlegen bildmäßig den menschlichen Körper und stellen seine plastische Hohlform dar.
So ist die psychiatrische Diagnose, die Irrsinnsprognose, die Jung stellt, zwar interessant, aber sicher nicht zutreffend. Man kann, wie gesagt, nachweisen, daß Picassos Formelemente, wenn auch in einem sehr übertragenen Sinn, in der Außenwelt alle vorhanden sind. Aber wir wissen ja, daß der moderne Künstler, seit die Psychiater das Steckenpferd der Schizophrenie reiten, schizophrene Züge aufweisen muß, er mag wollen oder nicht.

ALT BERLIN, DIE ALTE REITHALLE IN DER RITTERSTRASSE

AUSSTELLUNG „BERLIN IM BILD, 1000 FOTOS VENNEMANN"
IM LICHTHOF DES MUSEUMS PRINZ ALBRECHTSTRASSE 7

ALT BERLIN, DER KRÖGEL VON DER SPREE GESEHEN

AUSSTELLUNG „BERLIN IM BILD, 1000 FOTOS VENNEMANN“ IM LICHTHOF DES MUSEUMS PRINZ ALBRECHTSTRASSE 7

Prozeß Wacker

Der Tragikomödie zweiter Teil

von MUSSIA EISENSTADT

Wiederkehr des Gleichen: sieben Wochen lang Aufmarsch der Sachverständigen, in verdoppelter Besetzung. Spezialisten für Frühschwundrisse, für Spätstil, vergleichende Botanik, südliche Landschaft, nordischen Menschen, Baumvision und für Vision überhaupt. „Von gentleman zu gentleman" schrieb und sagte man sich Sottisen. Einzelne Sachverständige faßten ihren Auftrag als Ehrenpflicht auf, den Gegner nicht zu verstehen. [Es gab sachliche Querverbindungen unter Gegnern: Meier-Graefe und Thormaehlen, Justi und Bremmer, doch das Geltungsbedürfnis schien in anderen Fällen der leidenschaftslosen Wahrheitserforschung im Wege zu stehen.] Die Zusammenstöße auf der Vorverhandlung, Veths Broschüre, Scherjons „Catalogue" und sein letzter Aufsatz im Maandblad, Justis „Philologia Wackeriana" färbten manche, nach bestem Wissen gegebene Auskunft.
Im Gegensatz zu der wenig interessierten deutschen Presse brachte die holländische spaltenlange Berichte über die einzelnen Sitzungstage. Sie beschirmte das, ihrer Ansicht nach, von einer „Kamarilla deutscher Kunstgelehrter und Kunsthändler" gewalttätig attackierte Trüpplein holländischer Experten; De la Faille ausgenommen, der, wie die Vorfälle seiner Impressionistenauktion beweisen, ein Magnet für Fälschungen zu sein scheint.
In Wirklichkeit bestand unter allen Experten Einmütigkeit darüber, daß die Wackerbilder in ihrer Mehrzahl Fälschungen sind, Uneinigkeit unter den Holländern über die Echtheit einer Anzahl von Streitobjekten. Bremmers unbezweifelte große Kenntnis van Goghs hielt sich, durch die Art ihrer Äußerung, für andere ganz unverbindlich, in der Sphäre einer privaten Ergriffenheit. Die sonst angeführten Beobachtungen trugen dazu bei, die Fehlerquellen der ersten Wacker-Expertisen zu erschließen, nicht aber Vincent wiederum mit dem Wacker-Oeuvre zu belasten. Eine konstruierte Rangordnung der Annäherungswerte an die Malerei van Goghs, mit dem Versuch einer faktisch zum Teil widerlegten Chronologie des Auftauchens der Fälschungen, ergab fruchtlose Diskussionen über den Stil und die Fortschritte des Fälschers oder die Scheidung der verschiedenen Fälscherhände. Zugunsten des Angeklagten machte man ernstlich den in „Kunst und Künstler" als Paradoxon angeführten Satz geltend: „van Gogh hat sich zuweilen selbst gefälscht"! Man wies auch darauf hin, daß nach zeitgenössischen, von Meier-Graefe überlieferten Berichten aus St. Rémy, ein Verrückter abgekratzt habe, was ein anderer (Vincent) malte. Indessen erklärte Meier-Graefe selbst, er finde die in Umnachtung entstandenen Bilder in den guten, allzu virtuos gemalten Fälschungen – um die allein der Streit ging – nicht wieder.
Das Gericht lauschte den, gegenüber der ersten Verhandlung sehr präzisierten stilkritischen und philologischen Erörterungen mit höflicher Aufmerksamkeit, um sich dann ein Urteil auf Grund der genauer erfaßbaren technischen Beobachtungen und Experimente zu bilden. In sinnfälliger, ja amüsanter Montage ordnete Wehlte vor seinem Gutachten 34 Röntgenbilder nach zeitlichen und sachlichen Momenten, seine schon gefundenen Ergebnisse (s. Maiheft „Kunst und Künstler", Dezember-Januarhefte „Kunst und Wirtschaft") vertiefend. Seine zwei prägnanten Reihen der echten und falschen Bilder bestätigte ein von der Verteidigung als Gegenexpert ernannter Chemiker ebenso rückhaltlos wie die Ergebnisse der ebenfalls an größerem Material als in der Vorverhandlung nachgeprüften Untersuchungen, von Geheimrat Täuber mikrochemisch vorgenommen und von Ruhemann auf einer kleinen, der Maltechnik der Wackerbilder angenäherten „Fälschungenstudie" anschaulich demonstriert.

ALT BERLIN, HÄUSER GEGENÜBER DEM STADTHAUS

AUSSTELLUNG „BERLIN IM BILD, 1000 FOTOS VENNEMANN“ IM LICHTHOF DES MUSEUMS PRINZ ALBRECHTSTRASSE 7

Die in ihrer ganzen Breite zugelassenen Erörterungen über echt und falsch galten forensisch nur einer Vorfrage. Denkbar war immerhin, daß W. sich täuschen konnte, da er, wie Meier-Graefe betonte, sich an diejenigen wandte, die für orientiert galten. Das Schwergewicht lag diesmal auf den materiellen Betrugsindizien, die mit der Echtheitsfrage nicht notwendig zusammenfielen. Es ging in dieser Revision nicht um van Gogh; man hatte es vornehmlich mit Fingerabdrücken, Kontoauszügen, Urkundenfälschung, Offenbarungseid zu tun. Die Hauptfigur: „mein Vorbesitzer“, wie W. sagte, offenbarte sich nicht. Auch nach Goldschmidts Zeugenaussage (er sei durch Kombination auf den Namen des jetzt in Frankreich lebenden Russen gekommen, W. habe ihn, nach anfänglichem Zögern, bestätigt, es beständen aber Gründe, die eine Namensnennung und die oft erörterte Reise zu ihm, sei es im Auto, im Flugzeug, ja sogar zu Fuß, unmöglich machten) fiel keine Hülle von dem verschleierten Bild des Russen. Durch ausführliche Darlegungen von Entlastungszeugen, wie oft man ohne Paß mit Bildern über die schweizer Grenze gekommen sei, wurde eine erhebliche Strafverschärfung erreicht und W. nach der Urteilsverkündung wegen Fluchtverdachts sogleich in Haft genommen.
Bis zu den Hintergründen des immer noch rätselhaften Falles ist man nicht vorgedrungen. In seinem Schlußwort beteuerte W. – „hehlerischer Mithelfer“ oder höriger Freund, Mitwisser gefährlicher Geheimnisse? –, alle Gründe zur Geheimhaltung könne er nicht nennen; der Russe, „ein Ehrenmann“, habe geglaubt verfügungsberechtigt zu sein.
Wird der unbekannte Meisterwerk-Besitzer erscheinen? Das harte Urteil – ein Jahr und sieben Monate Gefängnis, 30000 Mark Geldstrafe oder weitere 300 Tage Gefängnis – nahm W. gelassen und blicklos hin, mit der starr passiven Haltung, die ihn kaum je verlassen hat. Gegen das Gesamturteil ist beim Reichsgericht Revision eingelegt worden.

Goethe-Ehrung in Paris

Die Ausstellung in der Bibliothèque Nationale

von ERHARD GÖPEL

In Paris mißt man Ausstellungen nach ihrem inneren Wert, nicht nach ihrer räumlichen Ausdehnung. Solches Maß setzt urteilsfähige Besucher voraus, in denen eine Tradition des Sehens lebt. Das Urteil fällt hier nicht die Kritik, sondern das Publikum, zu dem sich wiederum jeder, auch der berufsmäßige Kritiker und der schaffende Künstler rechnet. Dieses urteilsfähige, höchst differenzierte Publikum verbindet deshalb oft seine schönsten Erinnerungen mit kleinen intimen Räumen, von denen jeder wieder seine besondere Tradition des Ausstellens hat. Denn der Kunst des Sehens, die die Besucher üben, entspricht eine Kunst des Sichtbarmachens, des Ausstellens. Es ist oft eine hohe Ehre für eine Sache, an einem bestimmten Platz ausgestellt zu werden. Der Ort der Goetheausstellung verlangt, um seine ehrende Wahl ganz zu verstehen, eine Erklärung.
Was der Louvre für Frankreich bedeutet, hat die Welt eingesehen, weil seine Wunder in einer ganz allgemein verständlichen Sprache sprechen; was aber die Bibliothèque Nationale – wo man Goethe ehrte – dem Franzosen bedeutet, erschließt sich dem Fremden nur, wenn er lange Zeit selbst an diesem Ort gearbeitet hat. Ihrer Fama entspricht nur wenig sonst in der Welt. Das British Museum nimmt in der Psyche des Engländers eine ähnliche Stellung ein. In Deutschland fehlt eine Vergleichsmöglichkeit, da jedes der Länder seinen literarischen und graphischen Schöpfungen eine eigene Heimat zu bereiten sucht. Wenn eine kostbare Handschrift, ein für die Geistesgeschichte der Nation wichtiges Manuskript in den Besitz der Bibliothèque Nationale gelangt ist, geht ein Aufatmen

durch die Reihen der französischen Intellektuellen, es ist ein fast symbolischer Vorgang, als ob nun erst die Nation ganz von ihrem eigensten Gut Besitz genommen hätte. So hat die Tricolore, die still, kaum je von einem Windhauch bewegt, über dem Toreingang in der Rue de Richelieu hängt, doch einen tieferen Sinn. Nie, solange tagsüber das Tor geöffnet ist, hört das unablässige Aus- und Eingehen der Leser auf; einer zahlreichen, aber durch vielerlei Formalitäten gewählten Schar. In dem weiten, mit Steinplatten belegten Hof spricht der strenge Geist der Architektur deutlich zu dem Eintretenden, nimmt ihm die Hast und erinnert ihn im Überschreiten an das Jahrhundert, in dem der Grund zur inneren und äußeren Größe Frankreichs gelegt wurde.

In diesem Gebäude fand die Goetheausstellung im Oktober und November 1932 statt. Als Raum diente ihr die langgestreckte Galerie Mazarin, im ersten Stockwerk, die nur selten Ausstellungen geöffnet wird. Meistens werden diese in Seitenräumen des Erdgeschosses gehalten. Die Ausstellungen der Bibliothèque Nationale rechnen zuerst mit den täglichen Besuchern der Bibliothek, den Lesern; Menschen, zu denen Zeitgeist ebenso durch das gedruckte und geschriebene Wort wie durch das Kunstwerk spricht. Dokument und Kunstwerk sich gegenseitig erläutern zu lassen entspricht dem traditionellen Stil der Ausstellungen an diesem Ort.

Mit der Goethe-Ausstellung ist der engen deutsch-französischen Zusammenarbeit ein Meisterstück in diesem Stil geglückt. Es ist gelungen, in dem aufmerksamen Besucher den Lebensraum Goethes wieder erstehen zu lassen. Aus Lesen und bildhaftem Sehen diesen Gesamteindruck zu formen, erfordert eine große innere Anstrengung, der aber die schärfste Auswahl der Gegenstände und die knappe Bemessung des Raumes Rechnung trug. Tatsächlich war es möglich bei einem Besuch bis zu den Einzelheiten vorzudringen und mit einem Gefühl von dem Reichtum und der Fülle dieses Lebens davonzugehen.

„Visages et Paysages dans le Souvenir de Goethe" war die Einleitung des ausgezeichneten Kataloges überschrieben und wie eine einzige große Erinnerung deckten die Gesichter der Zeitgenossen und die bekannten Landschaften die Wände. Die stillen Linien mitteldeutscher Gegenden empfingen von dem Pariser Milieu den Reiz des Fremden, und der deutsche Besucher sah wie aus der Ferne und mit großer innerer Distanz die Figur Goethes in dieser Landschaft.

Einzige Dokumente der äußeren Erscheinung des Dichters, Abgüsse des Antlitz' und der rechten Hand, im Oktober des Jahres 1807 über dem Leben abgeformt, bildeten den Mittelpunkt der Ausstellung. En face stören bei dem Gesichtsabguß die verklebten Augen sehr, doch im Profil empfand ich, wie niemals bisher, die in diesem Gesicht ausgeprägte Größe. Die Linie scheint überall die leibliche Form zu sprengen und in der Erinnerung Überlebensgröße zu gewinnen. Keine der ausgestellten Büsten erreicht auch nur annähernd diesen Eindruck, sie wirken alle zu klein. Die Bevorzugung des Sichtbarwirkenden war bis in die Wahl der Autographen spürbar. Die Melodie der Goetheschen Handschrift klang besonders rein aus einem Blatt auf dem in großen Zügen in deutscher Schrift geschrieben stand: „Edel sey der Mensch / Hülfreich und gut ..."

Im Literarischen war man naturgemäß liebevoll den französischen Einflüssen auf den Dichter und den Ausstrahlungen Goethes auf Frankreich nachgegangen, ein Vorgang, der sich auch im Bildkünstlerischen spiegelte. In der Nähe der Sepiablätter Goethes – die Ilmlandschaft aus dem Besitz Stefan Zweigs ganz naturnah! – hing eine schöne Claudezeichnung, die wie das stille, immer angestrebte Ideal Goethescher Kunstübung wirkte. Bildhaft Gestalt geworden sind die Figuren Goethescher Dichtung bisher nur einmal nach den höheren Gesetzen bildender Kunst: in den Werken des Delacroix. Über die Ausstellung verteilt, zogen sie überall den Blick sofort und für lange auf sich. Die Litho-

graphien zu „Faust“ sind auch in Deutschland allgemein bekannt, nicht aber die Entwürfe dazu. Wahnwitzig flott, von der Inspiration befeuert, ein einziges Furioso, ist das Blatt hingeworfen: „Faust und Mephistopheles auf schwarzen Pferden daherbrausend“, die Pferdeköpfe nur als Paraphen. Man erinnert sich an die Notiz Robauts, daß die Momentphotographie die Bewegung dieser Pferdebeine im Galopp später bestätigt habe und an das Wort Goethes vor der fertigen Lithographie: „Da muß man doch gestehen, daß man es sich selbst nicht so vollkommen gedacht hat“. Auch in dem Entwurf zu „Auerbachskeller“, dem in Eckermanns „Gesprächen“ ebenfalls eine lange Beschreibung gewidmet wird, ist der Geist des jugendlichen Goethe in dem kühnen Lavis lebendig. Wie eine Erfüllung von Goethes Ahnung, der sagte: „Herr Delacroix ist ein großes Talent... und ich freue mich besonders auf die Hexenküche und die Brockenszenen“, mutet das schönste Bild der Ausstellung die „Walpurgisnacht“ des Delacroix an. Ein Thema des ersten Teiles des Faust ist im erhabenen, gleichnishaften Geiste des zweiten Teiles gelöst.
Delacroix vermachte dieses Meisterwerk testamentarisch George Sand, wortlos auf ihr Leben anspielend und zugleich seinen Respekt ausdrückend. „Appartient à Mme. Aurore Sand“ liest man im Katalog der Ausstellung und fühlt, ergriffen von dem Kunstwerk, die Fäden zurücklaufen zur Dichterin, der Freundin Chopins, zum Maler des Bildes und endlich zum Dichter des Faust, dessen schon legendäre Gestalt durch diese Kette aus Menschen und Ideen menschlicher auch uns verbunden scheint.
Den Franzosen einmal ein Phänomen des ihnen so schwer verständlichen deutschen Geistes menschlich näher gebracht zu haben – darin liegt „in einem weiteren Verstande“ Verdienst und Sinn der Goetheehrung in der Hochburg französischen Geistes, der Bibliothèque Nationale zu Paris.

Ein Landschaftsaquarell von Dürer

Der hannoversche Museumsdirektor Prof. Dorner fand bei Durchsicht der Graphikmappe des hannoverschen Künstlervereins ein Landschaftsaquarell von Dürer, das sich als ein seit hundert Jahren verschollenes Blatt der Wiener Sammlung von Grünling herausgestellt hat. Es ist von Dürer als „Trintperg“ bezeichnet und stellt, wie Prof. Winkler feststellen konnte, den heutigen Dosso di Trento, den durch seine Form markanten Bergrücken in unmittelbarer Nähe von Trient, dar. Das Blatt, das aufs engste mit gleichzeitigen Arbeiten — dem „Felsenschloß“ der Bremer Kunsthalle, dem „Welch Perg“ in Oxford und dem „Welch Schloß“ der Sammlung Blasius zusammengeht, ist als Leihgabe der hannoverschen Gemäldegalerie überwiesen worden.

Berlin im Bild

So heißt eine Ausstellung von tausend Photographien, die im Lichthof des Museums, Prinz Albrechtstraße 7, veranstaltet worden ist. Diese tausend Aufnahmen sind unter sechstausend ausgewählt, die der Photograph Vennemann mit dem Spürsinn der Passion aufgenommen hat, Berlin und seine Umgebung nach allen Richtungen durchstreifend. Der besondere Wert der Photographien liegt darin, daß man auch Ansichten sonst übersehener Stadtbilder und merkwürdiger Gebäudegruppen findet. Das reiche Anschauungsmaterial ist gut nach Gruppen geordnet, so daß es dem Betrachter übersichtlich wird. Im ganzen sind diese Photos eine willkommene Ergänzung zu den mehr exakt wissenschaftlichen Berliner Stadtaufnahmen der Staatlichen Bildstelle.

MARIO STAHL, EMIL ORLIK AUF DEM TOTENBETT

ZEICHNUNG EINES ORLIK-SCHÜLERS

Georg Schrimpf – Wilhelm Heise

von HANS ECKSTEIN

Eine Ausstellung der Galerie I. B. Neumann und Günther Franke gibt nach zehn Jahren die erste Gelegenheit, wieder einen umfassenderen Überblick vom Schaffen Georg Schrimpfs in München selbst, der Heimatstadt des Künstlers, zu erhalten. Unter den Malern der sogenannten Neuromantik erfreut sich Schrimpf seit längerem besonderer Anerkennung – mehr noch im Norden als im Süden Deutschlands, dessen Landschaften, Menschen und Lebensarten dem Künstler und seinem Werk eng verbunden sind. Diese Verbundenheit ist erst recht sichtbar geworden, nachdem Schrimpf sich von dem Manierismus abgekehrt hat, womit er der expressionistischen Kunstmode opferte und ihr Opfer wurde. Der heutige Schrimpf ist echter; ja er ist ganz echt. Die Wendung, die er machte, als die „neue Sachlichkeit" proklamiert wurde, war für ihn ein Regenerationsprozeß. Im Katalog zur Ausstellung sagt er einige charakteristische Sätze: „Was ich mit meinen Bildern will, gilt dem Leben schlechthin... So bemühe ich mich um Klarheit und Einfachheit als den mir wesentlichen Grundsätzen, in dem Glauben, eben dadurch auch dem inneren Wert der Dinge nahe zu kommen." Schrimpfs Stärke liegt in der großzügigen klaren Komposition und in einem schönen Auswiegen der farbigen Flächen. Trotz allem Willen zur groß vereinfachten Form gleitet Schrimpf aber immer wieder in einen Naturalismus ab, der seine Bilder in die gefährliche Nähe des Öldrucks bringt.

Seit langem bringt auch die Münchner Städtische Galerie wieder eine größere Ausstellung. Sie zeigt das Werk Wilhelm Heises. Leider viel zu umfänglich. Von Interesse sind die Steindrucke und einige kleine Ölbilder von Blumen und Stücken krauser Vegetation

(Moosiger Baumstumpf). Sie zeugen von erstaunlicher technischer Akribie. Über die wissenschaftliche Genauigkeit hinaus, womit die Objekte wiedergegeben sind, kommt es gelegentlich zu geisterhaften Wirkungen. Hier zeigt sich die Klippe des Naturalismus von einer anderen Seite wie bei Schrimpf: Heise ist in dauernder Gefahr – und unterliegt ihr auch hier und dort – das Objekt zu präzisieren anstatt die künstlerische Form. Daher bei ihm immer eine gefährliche Nähe zu Steinstichen alter Pflanzenbücher (die reizvoll, aber nicht künstlerisch sind). So ist das Nebeneinander beider Ausstellungen interessant, weil sie Scylla und Charybdis bewußt werden lassen, zwischen denen der moderne Realismus hindurchsteuert.

*

Emil Utitz, Geschichte der Ästhetik. Die Geschichte der Philosophie in Längsschnitten. Heft 6. Verlag Juncker & Dünnhaupt, Berlin 1932.

In dieser knapp orientierenden Serie philosophiegeschichtlicher Abhandlungen tritt neben Passarges ausgezeichneter „Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart" jetzt die „Geschichte der Ästhetik" von Emil Utitz. Sie unterscheidet sich von den üblichen Darstellungen dadurch, daß sie den geschichtlichen Ablauf nicht an Hand der Autoren, sondern an der Entwicklung der Fragestellungen gibt. So steigt es auf von der platonischen Sphäre des „Urschönen und die Kunst" zu der eigengesetzlichen „Welt der Kunst" bei Konrad Fiedler, dem Vater der zwischen „Kunstgeschichte" und „Ästhetik" sich mühsam behauptenden „Kunstwissenschaft", zu deren Verteidigern Utitz gehört. Das Buch ist klar geschrieben und sieht die Probleme deutlich, aber es ist auch ein wenig unpersönlich in seiner Diktion, was die Lektüre für den Laien, dem diese Abhandlungen dienen sollen, erschwert. Alfred Neumeyer

Simplex: À Propos. — Das komplizierte Dasein. Weltkunst-Verlag G. m. b. H., Berlin.

Simplex tauchte in der „Weltkunst" überraschend vor einigen Monaten auf wie ein Komet. Niemand wußte woher — und niemand weiß wohin. Ein viertel Jahr lang stand der lustige Irrstern mit geringeltem Ätherschwanz und lachendem Rundgesicht allwöchentlich an dem sonst ziemlich sternlosen Himmel dieses Nachrichtenblattes für den Kunstmarkt und die Kunstsammler. Der Leser schlug unfehlbar zuerst die letzte Spalte auf, um Simplex zu lesen. Dann fragte er angeregt: wer ist das eigentlich? und erhielt unsichere, manchmal etwas phantastische Antworten.

Der Weltkunst-Verlag hat es eilig gehabt – etwas zu eilig –, diese reizenden, stacheligen, graziös bissigen Plaudereien eines jungen Mannes, der sich hinter der Maske eines alten Weisen verbirgt, zum Weihnachtsfest in Buchform herauszugeben. Wir wollen nicht verraten, wer es ist, der sich des Pseudonyms des Knaben Simplex bedient; wir wollen aber nachdrücklich feststellen, daß hier unter den jüngeren Kunstschriftstellern endlich einmal wieder ein echtes Talent ist, das Einfälle hat – weil es den Blick für das Leben hat –, das gut schreiben kann, und dem man, im Interesse der Kunst und der Kritik, recht bald einen weiten und verantwortungsvollen Wirkungskreis an einer Tageszeitung, die gut schreibende Mitarbeiter zu schätzen weiß – wenn das nicht ein Widerspruch in sich selbst ist – gönnen möchte. Denn es wäre schade, wenn Simplex sich mit solchen pointereichen, kurzen Glossen schnell auszuschreiben gezwungen wäre. Was ihm offenbar nottut ist, daß ihm von außen immer neue Nahrung, d. h. Anregung zugeführt wird. Er braucht äußere Anlässe zum Schreiben, damit er nicht immer aus der Tiefe des Gemüts zu schöpfen braucht. Vielleicht wartet hier ein Kritiker von Format auf seine Gelegenheit. Vielleicht auch nur ein Plauderer. Was er in seinem kleinen

ALBRECHT DÜRER, „TRINTPERG“. AQUARELL

AUSGESTELLT IN DER HANNOVERSCHEN GEMÄLDEGALERIE

Büchlein gibt, ist ein pikantes Vorgericht, das Appetit auf mehr macht. Es ist lange her, daß wir bei einem jüngeren Kunstschriftsteller so saubere Formulierungen, so schalkhaft gesagte, von Entrüstung freie Wahrheiten und eine so intelligente Heiterkeit ohne Böswilligkeit angetroffen haben. Möchte Simplex das Talent haben, auch mit fünfzig Jahren noch welches zu haben. K. Sch.

Berliner Auktionen

Die beiden letzten großen Versteigerungen dieses Jahres waren überaus erfolgreich. Die immer noch reichen Bestände der Sammlung Dr. James Simon, dessen Nachlaß von R. Lepke ausgeboten wurde, erzielten Summen, die Objekte von gleicher Qualität aber von weniger illustren Provenienz wohl nicht erreicht hätten. Scheinbare Ausnahmen, ehemals zu hohen Preisen angekaufte Stücke betreffend, sind durch die seit Bodes Zeit nicht unangetastete Wertung zu erklären. Die vorsichtigen Taxen wurden vielfach überschritten: Rubens' purpurne Madonnentafel wurde erst mit 11000 zugeschlagen, die in Rosenbergs Werk aufgenommene Wasserfall-Landschaft des Jacob van Ruisdael mit 6400. Unter zahlreichen brillanten Stilleben erzielte das große Blumenstück von Jan Fyt, mit dem Kontrast der leuchtenden und steinbraunen Töne, 7500, das prangende Jagd-Stilleben von Frans Snyders 3200. Die steif anmutige Gesellschaftsszene des J. B. Weenix wurde mit 3100 bewertet, die von van der Welde staffierte Hügellandschaft des Jan Wynants mit 2150. Ein Berliner Kunsthändler ersteigerte Dous kleines Porträt der Mutter Rembrandts um 2600. Joos van Cleves transparente Darstellung des Christuskindes, das segnend auf einer geflügelten Kristallwelt steht, stieg rasch auf 6000. Auch die guten französischen Bilder brachten ansehnliche Preise: 3650 das malerisch ausgezeichnete Künstlerbildnis des Duplessis, 1500 eine witzige Nebenarbeit von Chardin, 1050 das lebendige Herrenporträt in der Art des Nanteuil. Die Miniaturensammlung wurde restlos aufgenommen, wobei zwei dem Bronzino zugeschriebene Kinderbildnisse 1700 brachten, das Brustbild eines Edelmanns in der Art des jüngeren Holbein 630, das hübsche flämische Brustbild einer jungen Dame 425. Neben älteren Plastiken behaupteten sich Dubuts delikate Wachsreliefs mit dem König und dem Dauphin von Frankreich mit 490, während die italienischen Bronzen recht gut bezahlt wurden: mit 1300 die bewegte Plastik des Florentiner Barockputtos, mit 1350 der wahrscheinlich von Al. Vittoria stammende verträumte Knabe, mit 600 die flämisch klassizistische schlafende Nymphe. Die schwäbisch-bayrische polychromierte Madonna erzielte 1050.

Ein vielfältiges und interessantes Material enthielt die von Ball und Graupe veranstaltete Auktion, die neunzig Gemälde aus einer fürstlichen Sammlung mit Gemälden und Kunstgewerbe aus verschiedenem Besitz zusammenfaßte. Auch hier war eine überraschende Kauflust festzustellen, die nur wenige Stücke ausließ. Für die Gemälde wurden etwa Vorkriegspreise erzielt, wobei das höchste Gebot, 7900 für ein Venezianerbildnis des großen Tintoretto, relativ hinter anderen zurückstand, da zum Beispiel eine gute Landschaft mit Segelschiffen von Jan van Goyen 3000 brachte, sein „holländisches Wirtshaus" 2750. Die klare „holländische Straßenansicht" des Jan van der Heyden wurde mit 1350 zugeschlagen, mit 2100 eine weitgestreckte Lagerszene des Pieter Wouwermann (die, wie zahlreiche andere Bestände, aus russischem Staatsbesitz kam), mit 2900 ein kleines wolkiges Seestück des Salomon van Ruisdael. Zu den besten Stücken des angebotenen Silbers gehörte ein Paar weißsilberne breitrandige Schüsseln, Paris um 1770, die für 1250 abgegeben wurden, ein Paar ovale Platten gleicher Herkunft 1750, ein Paar vergoldete Rocailletabletts 630. Zwölf Figuren aus dem berühmten Meißener Affenkonzert um 1755 ergaben den ansehnlichen Preis von 3000, das Kändlermodell des auf einem Baumsockel sitzenden Liebespaars 630. Der großen Louis XV-Tapisserie einer spielenden Rokokogesellschaft wurden 2600 zuerkannt, dem schönen Ausschnitt einer gewirkten Aubussondecke auf rosa Fond 3550.

Die Versteigerung von „Kostbarkeiten aus einer fürstlichen (russischen) Schatzkammer" durch Ball und Graupe rief weder Emigrantenkrawalle noch Affektpreise hervor. Ein typisches Sultansgeschenk, ein reich geschmücktes Opernglas aus Gold brachte 5500. Künstlerischen Wert hatten die besonders von französischen Sammlern begehrten achtzehn Dosen, deren beste Stücke bis auf 1875 und 1350 stiegen. E.

Zweiunddreißigster Jahrgang, erstes Heft. Redaktionsschluß am 21. Dez., Ausgabe am 10. Januar 1933.
Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer.
Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G.m.b.H., Leipzig.

Die Kunst als Objekt der Politik

Es scheint das Wesen der Politik zu sein, daß sie aus Erfahrungen nichts lernt. Vor 1914 schon wurden Austausch-Kunstausstellungen organisiert. Damals war die politische Spannung so gefährlich geworden, daß der Krieg jeden Tag losbrechen konnte. Die Ausstellungen haben ihn nicht verhindert. Während des Krieges gaben dann deutsche Kunst und deutsches Kunstgewerbe Gastrollen in den neutralen Ländern. Um Deutschland dort beliebter, das heißt weniger unbeliebt zu machen. Mit dem Erfolg, daß die Neutralen nur noch hochmütiger wurden. Das war große Zeit für politisierende Dilettanten und Möchtegern-Diplomaten. Nach dem Krieg hat die Republik die sentimental heuchlerische Kunstpolitik des Kaiserreichs dann fortgesetzt. Mit demselben Mißerfolg. Der Krach um die Ausstellung „Hundert Jahre belgischer Kunst" in der Akademie ist ein besonders deutliches Beispiel.

Auch diese Lehre wird die Offiziellen nicht klug machen. Morgen werden neue Versöhnungsaktionen mit Hilfe der Kunst projektiert werden. Denn ein besonders damit betrautes politisches Amt will beschäftigt sein, geschäftig ehrgeizige Regierungskommissare wollen ihr Dasein rechtfertigen, Räte, Präsidenten und Professoren wollen feierlich offiziell fremde Souveräne oder Gesandten anreden. Alle wollen von sich reden machen. Ob die gezeigte Kunst gut ist – dann wäre sie auch ohne offizielle Regie willkommen –, wird als nebensächlich empfunden. Die Kunst als Lockvogel der Politik!

Mit Bezug auf die Ausstellung spanischer Kunst bei A. Flechtheim wird auch an anderer Stelle dieses Heftes von der Absurdität politisch gefärbter Kunstausstellungen gesprochen. Das dort schon vor dem Akademieskandal Gesagte ist nun schlagend bestätigt worden. Im Schoß der Akademie ist eine Ausstellung beschlossen worden, von der jedes Mitglied wußte oder wissen mußte, daß sie künstlerisch unergiebig sei. Wie es sich jetzt auch zeigt. War das Unternehmen aber künstlerisch von vornherein nicht zu rechtfertigen, war es nur politisch gemeint, so hätte es wenigstens ausstellungstechnisch eindrucksvoll verwirklicht und repräsentativ vertreten werden müssen. Statt dessen ist die Akademie gleich zurückgewichen, als eine politische Partei Lärm schlug. Am sichtbarsten in der Person ihres stellvertretenden Präsidenten Hans Poelzig. Als dieser sich zum stellvertretenden Präsidenten der Akademie wählen ließ, mußte er wissen, was sein Amt von ihm forderte: unter anderm auch Tapferkeit vor dem Feind. Es ist beschämend zu erleben, wie er vor Angriffen – deren Rüdigkeit heute jeder ausgesetzt ist, der öffentlich wirkt – eilig kapituliert und gleich sein Amt zur Verfügung gestellt hat. Damit

hat er nicht nur sich – das wäre seine Sache –, sondern auch die Akademie und weiterhin das Ansehen der Nation diskreditiert. Der Plan der Ausstellung war ganz unnötig; nachdem sie aber einmal inszeniert war, mußte sie auch mit guter Haltung offiziell eröffnet und draußen genau so sichtbar plakatiert werden, wie alle anderen. Entweder ist der Plan mit Poelzigs Zustimmung gefaßt worden: dann hatte er dafür einzustehen; oder er war bereits gefaßt, als Poelzig gewählt wurde: dann hätte dieser sich orientieren und entscheiden müssen, ob er dafür einstehen wollte. Die Rechte und Ehren eines Vicepräsidenten sind nicht umsonst; sie bedingen gewisse Pflichten und Opfer.

Welche Lehre wird aus den Vorgängen gezogen werden? Gar keine. Es wird weiter Ausländisches und im Ausland ausgestellt werden. Preisend mit viel schönen Reden. Die eine wichtige Ausstellung aber, die wirklich in Deutschland gezeigt werden sollte: eine Schau allerbester deutscher Bilder und Skulpturen aus fünf Jahrhunderten, eine stolze Verherrlichung des deutschen Genies in der bildenden Kunst, bleibt nach wie vor ein frommer Wunsch. Warum? Weil die innerpolitischen Schwierigkeiten zu groß sind, weil Nord und Süd sich nicht verständigen können, weil München und Berlin rivalisieren, weil die Ressortstreitigkeiten nicht zu schlichten sind; weil, mit einem Wort, die Politik hier das Wünschenswerte ebenso zu verhindern, wie sie dort das Unerwünschte immer wieder zu fördern weiß.

Wer unser Wirken kennt, weiß, daß wir grundsätzlich nichts gegen Ausstellungen guter deutscher Kunst im Ausland und guter ausländischer Kunst in Deutschland haben. Im Gegenteil. Solche Ausstellungen dienen im höchsten Maße der Kunst und der geistigen Kultur, wenn sie um ihrer selbst willen gemacht werden. In allen Fällen aber, wo es um rein künstlerische Zwecke ging, lagen die Ausstellungen in den Händen der privaten Initiative, in den Händen der Secessionen oder des Kunsthandels. Sie waren unendlich fruchtbar, weil kein Nebenzweck, vor allem kein politischer dabei war. Problematisch wurde es jedoch stets, wenn Politik die Kunst zweckvoll benutzte, wenn mehr nach der diplomatischen Wirkung, als nach der Qualität gefragt wurde. Und wenn auch die Kritik ihr Urteil politisch färbte. In der Kunst soll alles ebenso voraussetzungslos sein, wie in der Wissenschaft.

Anmerkung: Nach Redaktionsschluß wird bekannt, daß der Senat der Akademie Hans Poelzig schleunigst wiedergewählt und daß dieser die Wahl angenommen hat. Diese Tatsache ist gewiß nicht geeignet, unser Urteil zu ändern oder zu mildern.

Die Islamische Kunstabteilung in Berlin

I. Die Entstehung

von FRIEDRICH SARRE

Die Begründung der Islamischen Kunstabteilung ist das Verdienst Wilhelm von Bodes. Als Forscher und Sammler hat er mit zuerst die Bedeutung der muhammedanischen Kunst erkannt und die Notwendigkeit eingesehen, sie innerhalb der Museen von dem „Kunstgewerbe" zu trennen und ihr eine besondere Stelle zu schaffen. Den Anstoß dazu gab die Schmuckfassade von Mschatta, die als Geschenk des Sultans an den Deutschen Kaiser im Jahre 1903 nach Berlin gekommen war, und deren provisorische Aufstellung er in seinem Museum, dem gerade im Bau befindlichen Kaiser-Friedrich-Museum, durchsetzte; hatte man sie doch ursprünglich im Museum für Völkerkunde unterbringen wollen. Als dann die neben dem Mschattasaal verfügbaren beiden Längssäle eine Reihe von wertvollen orientalischen Knüpfteppichen aufnahmen, die Bode dem Museum bei seiner Eröffnung im Jahre 1904 als Morgengabe darbrachte, als einzelne hervorragende islamische Kunstwerke hinzukamen, die auf sein Betreiben andere Abteilungen abtraten, oder Mäzene wie Fürst Liechtenstein, Baron Tucher und Graf Wilczek schenkten, und als er schließlich den Schreiber dieser Zeilen veranlaßte, die auf seinen Forschungsreisen im Orient und sonst zusammengebrachte Sammlung islamischer Kunst, zunächst als Leihgabe, herzugeben, da war de facto allen Widerständen zum Trotz eine Islamische Kunstabteilung geschaffen. Erst ein paar Jahre später (1907), als Bode Generaldirektor war, sollte sie dann de jure ins Leben treten.
Die kleine Sammlung fand nur bei einem beschränkten Kreise von Berliner Kunstfreunden Beachtung und Beifall. Die zünftigen Kunsthistoriker und Museumsleute verhielten sich im allgemeinen gleichgültig oder ablehnend; ebenso die Presse und mit ihr das Publikum. Die „Tägliche Rundschau" z. B. schrieb, daß die neuen Säle „den Eindruck einer Synagoge" machten, und daß man so etwas den Steuerzahlern nicht zumuten dürfte. Als wir darauf hinwiesen, daß es sich ja nicht um Ankäufe, sondern um Geschenke und um Leihgaben handelte, hatte die Zeitung das letzte Wort mit der Frage, ob es nicht Mittel gäbe, so unliebsame und künstlerisch minderwertige Sachen abzulehnen.
Wir ließen uns durch diese Interesselosigkeit nicht mutlos machen. Ich sage „wir"; denn von Anfang an hatte Bode mich herangezogen, und ich mich ihm für den Aufbau der Abteilung zur Verfügung gestellt, ohne dabei eine amtliche Verpflichtung zu übernehmen oder zu erstreben. Meine Selbständigkeit wollte ich nicht aufgeben; ja sie schien mir nicht nur für

die Fortführung meiner Studien und Forschungsreisen einer so autoritären Persönlichkeit gegenüber, wie sie Bode war, sondern auch im Interesse der Sache wesentlich zu sein. Daß ich fortan meine Privatsammlung an islamischer Kunst nicht mehr vermehrte und mich auf Ankäufe für das Museum beschränkte, war selbstverständlich. Erst unter den in der Nachkriegszeit veränderten wirtschaftlichen Verhältnissen übernahm ich im Jahre 1921 die amtliche Stellung als Abteilungsdirektor; bei dieser Gelegenheit ging dann der größte Teil meiner Sammlung in Museumsbesitz über.

Bei dem Aufbau der Abteilung kam es weniger darauf an, den deutschen als den internationalen Kunsthandel in Paris, London und New York zu beobachten; daneben war es geboten, die im Orient geknüpften Beziehungen durch Reisen zu pflegen und auf ihnen neue zu suchen. Wesentlich war es ferner, daß im Orient lebende oder sich zeitweilig dort aufhaltende Forscher, Gelehrte, Diplomaten und Kaufleute für unsere Sache gewonnen wurden und sich bemühten, auf Ankaufsmöglichkeiten aufmerksam zu machen und sie zu vermitteln. Es seien unter vielen anderen für Ägypten Prof. Moritz, Konsul Reinhardt (†) und Josef Strzygowski genannt, Konsul Loytved (†) und Theodor Wiegand für Konstantinopel und Kleinasien, Ernst Herzfeld für Persien, endlich für Syrien Prof. Sobernheim (†) und die auch sonst um die Berliner Museen hochverdiente Frau Martha Koch in Aleppo, der wir eine der schönsten Erwerbungen, die bemalte Wandtäfelung aus einem alten Aleppiner Hause, verdanken.

Die von mir in Samarra in Mesopotamien in den Jahren 1911–13 unternommenen und von Herzfeld geleiteten Ausgrabungen brachten reichen Gewinn auf dem Gebiete der frühislamischen Kunst während ihres Höhepunktes im Zeitalter der abbasidischen Kalifen, eines Harun al-Raschid und seiner ersten Nachfolger. Die beiden Ktesiphon-Expeditionen unter Reuther und Kühnel in den Jahren 1928–29 und 1931–32 betrafen die parthisch-sasanidischen Epochen, die, den Übergang vom Alten Orient zum Islam bildend, im Museum bisher kaum Pflege gefunden hatten und nunmehr bei uns gesammelt wurden.

So ist es im Laufe von ungefähr drei Jahrzehnten gelungen, in charakteristischen und künstlerisch teilweise besonders bemerkenswerten Beispielen die Entwicklung des Kunstschaffens in dem gesamten islamischen Ländergebiet, von Spanien bis Indien und Turkestan, zur Anschauung zu bringen. Ein in gleicher Weise systematisch aufgebautes Museum muhammedanischer Kunst ist bisher nirgends vorhanden. Bei dem Mangel staatlicher Mittel, vor allem nach dem Kriege, war das Ziel freilich nur mit der Hilfe privater Gönner zu erreichen möglich. In Dankbarkeit nennen wir als solche in

DETAIL DER SCHMUCKFASSADE VON MSCHATTA, OSTJORDANLAND
ERBAUT VON DEM KALIFEN WALID II., 743 N. CHR.

erster Linie die Mitglieder unserer Sachverständigenkommission, die Herren Jakob Goldschmidt, Herbert Guttmann, Arthur von Gwinner (†) und Eduard Simon (†), und ferner Frau Elise Wentzel-Heckmann (†), deren reiche Stiftung für Islamische Archäologie an die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft die Samarra-Unternehmung ermöglichte. Von der Ktesiphon-Grabung wurde die erste Kampagne von der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft und der Deutschen Orient-Gesellschaft gefördert, während unser Anteil an der zweiten Kampagne, an der sich das Metropolitan-Museum in New York beteiligte, ohne Inanspruchnahme staatlicher Gelder hauptsächlich aus den mir von Freunden zur Verfügung gestellten Mitteln bestritten werden konnte.

Zu Bodes Lieblingsplänen gehörte die Konzentrierung aller asiatischen Kunstsammlungen an einer Stelle. In dem hierfür von Bruno Paul entworfenen Gebäude in Dahlem sollten auch die Islamische Abteilung und ihr Hauptschatz, die Fassade von Mschatta, in umfangreichen Räumen wirkungsvoll zur Geltung kommen. Unter den veränderten Verhältnissen nach dem Kriege gab das Ministerium diesen Plan auf und wies den halbfertigen Bau als Magazin dem Museum für Völkerkunde zu. Mit zäher Energie hat Bode trotzdem bis zum Tode an seinem Asiatischen Museum in Dahlem festgehalten und seine Verwirklichung betrieben, auch nachdem die Turfan-Funde schon an anderer Stelle endgültig aufgestellt waren. Das Schicksal der Islamischen Abteilung, die ja im Kaiser-Friedrich-Museum ein Fremdkörper war, wurde so in den „Museumskrieg" hineingezogen. Verschiedene Projekte, unter anderen ein Zwischenbau zwischen dem Stülerschen Museum und dem Neubau, scheiterten, abgesehen von den Kosten, meistens an den Ausmaßen der Mschatta-Fassade. Der unmögliche Plan einer Zerschneidung derselben wurde besonders von den Architekten mehrfach erwogen und konnte nur mit Mühe verhindert werden, bis sich der damalige Kultusminister Prof. Becker auch dagegen aussprach. Man entschloß sich endlich für den oberen Stock des Südflügels im Neubau, wo die Fassade in den Kopfsaal bei genügendem Abstand für die Besichtigung gerade noch hineinging, wenn sie sich auch eine starke Verengerung des Portals gefallen lassen mußte. Es ist hier nicht der Ort, auf die verschiedenen Phasen dieses Kampfes um das Schicksal der Islamischen Abteilung näher einzugehen. Obwohl Bode die endgültige Lösung nicht billigte, hat dies sein Interesse an seiner Schöpfung nicht beeinträchtigt; er hat der Abteilung weiter tatkräftige Förderung angedeihen lassen, ihre fortschreitende Entwicklung mit Aufmerksamkeit und Freude verfolgt und bis zum Tode ihrem Leiter sein Vertrauen und seine Freundschaft bewahrt.

Am 1. Oktober 1931 mußte ich in Rücksicht auf die Altersgrenze aus

GLASIERTE VASE MIT LÜSTERDEKOR
MESOPOTAMIEN, 12.–13. JAHRH. N. CHR.

meinem Amte und langjährigen Wirkungskreise scheiden. Zu gleicher Zeit setzte die Übersiedlung in den Neubau ein, die von meinem Nachfolger, Prof. Kühnel, in Übereinstimmung mit dem im großen und ganzen festgelegten Plan durchgeführt wurde, wobei wichtige islamische Kunstwerke aus dem Schloßmuseum sowie einige hervorragende Teppiche als Leihgaben aus dem Alfred Cassirerschen Nachlaß hinzukamen. Dem Generaldirektor der Museen, Geheimrat Waetzoldt, gelang es trotz der schwierigen finanziellen Lage, die nötigen Mittel für den Umzug und die Einrichtung zu beschaffen.

Wenn ich in den obigen Ausführungen über die Entstehung der neu aufgestellten und nunmehr örtlich endgültig den Berliner Museen eingegliederten Islamischen Kunstabteilung auf meine Beziehungen zu ihr mehr als ich es wünschte eingegangen bin, so mag dies damit erklärt und entschuldigt werden, daß ihr Aufbau und der Dienst für sie einen wesentlichen Teil meiner Lebensarbeit gebildet haben.

GLASIERTER SCHERBEN MIT BUNTMALEREI. SYRIEN, 13.–14. JAHRH. N. CHR.

AKANTHUSKAPITELL AUS CORDOVA, UM 950 N. CHR.

MIT INSCHRIFT DES KALIFEN ABDERRAHMAN III.

GLASIERTE FLIESE, TEIL EINES SCHRIFTFRIESES

MESOPOTAMIEN, MITTE DES 12. JAHRH. N. CHR.

II. Die Aufstellung der Sammlung

von KARL SCHEFFLER

Die Eröffnung der Islamischen Kunstabteilung im Südflügel des neuen Museumsbaues ist wieder ein Schritt zur endlichen Erfüllung des vor fünfundzwanzig Jahren summarisch entworfenen Programms. Es bleibt noch die Abteilung älterer vorderasiatischer Kunst zu vollenden, und es bleibt der Bau einer Brücke über den Kupfergraben, damit das Treppauf und Treppab durch viele Kunstregionen unnötig werde, das den Besucher körperlich und geistig ermüdet, ehe er die Islamische Abteilung, entweder vom Kaiser-Friedrich-Museum oder vom Alten Museum her, erreicht.

Die neuen Räume sind viel günstiger als die alten es waren. Sie sind hell, sowohl die mit direktem Südostlicht, wie auch die mit Oberlicht. Diese freilich hätten sehr wohl ebenfalls Seitenlicht bekommen können, wenn der Architekt dort, an der Hofseite, nicht einer akademischen Fassadenwirkung wegen auf Fenster verzichtet hätte. Zwischen beide Raumreihen schiebt sich die überhöhte Babylonische Prozessionsstraße. Ursprünglich war in der Mitte ein Oberlichtsaal für alle Teppiche vorgesehen; er ist der szenischen Wirkung der Prozessionsstraße geopfert worden. In dem großen Quersaal mit Oberlicht, in dem die Mschattafassade aufgebaut ist, tritt die am Kupfergraben liegende stattliche Fensterfront ebensowenig in Erscheinung wie im Nordflügel, im Deutschen Museum; sie dient hier wie dort Verwaltungsräumen. Architektonisch sind es unbefriedigende Lösungen.

Wohltätig wird empfunden, daß im Islamischen Museum auf Effekte, wie sie eine Treppe tiefer gehäuft sind, verzichtet worden ist. Die einzige theatralische Wirkung zeigt der Blick durch ein Fenster des Raumes 7, in die sehr hohe und tiefe Prozessionsstraße. Architektonisch verfehlt ist auch die Gestaltung des Eingangs zum Mschattasaal: die Pfeiler behindern den Blick auf die ornamentübersponnene Fassade und verstellen, von den Oberlichtsälen aus gesehen, die einzig vorhandene Achsenwirkung. Im großen Saal selbst kommt die Mschattafassade nicht übel zur Geltung, wenn das Unbehagen, ein Wüstenschloß in einem oberen Stockwerk aufgebaut zu sehen, wenn das notwendig Kompromißliche der Türlösung zwischen den beiden Vorbauten (der Platz reichte nicht aus) erst einmal überwunden ist.

Die Räume sind gleichmäßig weiß und hellgelb gestrichen. Die Sammlung selbst bietet sich sachlich, anschaulich und ohne alle Mätzchen dar. Was gewollt worden ist, ist auch gekonnt. Nichtsdestoweniger erscheint die Sammlung – die ihrer Natur nach etwas Zartes hat – in den verhältnismäßig großen Räumen ein wenig aufgebläht. Die Islamische Kunst ist

im wesentlichen eine flächige, bildlose, arabeskenhaft intime Kunst, eine ornamentale Materialkunst. Man wünscht sich die Objekte näher zusammengerückt; und man wünscht sich auch das dekorativ Kostbare dieser Kunst sinnlicher zur Wirkung gebracht. Jetzt kommen die Objekte mehr lehrhaft zur Geltung als künstlerisch, sie erscheinen oft isoliert und bilden dunkle Flecken an den Wänden. Das Ganze hat zweifellos Charakter; doch wirkt es etwas nüchtern. Selbst die Teppiche geben nicht her, was sie könnten; je dichter sie hängen, um so besser ist es. Hinzu kommt, daß unschöne alte Vitrinen aus Sparsamkeitsgründen verwandt werden mußten, und daß stellenweis die häßlichen Heizkörper nicht einmal verkleidet werden konnten.

Strenge Sachlichkeit ist neuer Museumsstil. Es läßt sich viel zu ihren Gunsten sagen. Aber sie darf nicht Konvention werden. Jede Sammlung fordert ihren eigenen Stil der Aufstellung. Islamische Kunstwerke so aufzustellen, daß, ohne Übertriebenheit, ein Höchstes an Wirkung herausgeholt wird, ist besonders schwer. Ohne die Hilfe geschmackvoller Künstler ist die Aufgabe kaum zu lösen. Mit solcher Hilfe aber ließe sich – bei aller wissenschaftlichen Exaktheit und ohne große Mehrkosten – etwas lebendig machen, das man das Märchen des Islam nennen könnte.

Wir sind auch so für das Geleistete dankbar und freuen uns des neuen Museums. Die Kritik aber muß, darüber hinaus, alles sagen. Das ist ihre Aufgabe. Sie hat stets auch hinzuweisen auf höchste Möglichkeiten, die latent in den Aufgaben selbst liegen und nach einer idealen Verwirklichung verlangen.

EUGÈNE DELACROIX, MADEMOISELLE ROSE. 1824
32:48 cm 116000 FRANCS
SAMMLUNG JULES STRAUSS
VERSTEIGERT BEI GEORGES PETIT IN PARIS

BRAUTPAAR. ULM, UM 1470. 25:15 ZOLL

ERWORBEN FÜR DIE HOLDEN COLLECTION (CLEVELAND MUSEUM OF ART)

Albrecht Altdorfers neues Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum

von P. WESCHER

Schon im neunzehnten Jahrhundert von den Sammlern als „rarissime" bezeichnet, wurden im Lauf der letzten Jahre dennoch eine Reihe überraschender Werke Albrecht Altdorfers entdeckt. In das „Oeuvre" des Landschafters, wie es bisher bekannt war und seinen festen Platz innerhalb der altdeutschen Malerei hatte, schiebt sich nun wie ein neuer Sektor die Vorstellung des Figuren- und Wandmalers, seit wir einerseits von Bildnissen, andererseits von Fresken ausführlichere und sichere Kenntnis bekommen haben. Damit tritt neben den Kleinfigurenmaler der Monumentalmaler Altdorfer, der uns bisher fremd war. Es ist nach dem Gesetz der Serie nicht so merkwürdig, wenn das neu erworbene große Gemälde des Kaiser-Friedrich-Museums, eine Geburt Christi, die aus einer österreichischen adligen Sammlung kam und sich früher in St. Florian befunden haben soll, völlig auf der Linie liegt, in der sich die neuere Forschung bewegt. In dem bisher bekannten „Werk" gibt es nur ein einziges eng verwandtes und fast wie ein Gegenstück erscheinendes Bild, die „Geburt der Maria im Tempel" in der Münchener Pinakothek, zu der das Berliner Kabinett die instruktive Vorstudie des Architekturgerüstes besitzt. Beide Bilder stimmen in der farbigen Haltung weitgehend überein, beide sind in großer Fläche von einem neutralen Steingrau beherrscht, das in dem Berliner Bild leicht ins Bräunliche und Schwarze spielt, und in dem die wenigen Farbenakzente außerordentlich lebhaft wirken. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß – im Vergleich mit den übrigen Bildern – diese relative Farblosigkeit zusammenhängt mit der Tätigkeit an den Freskomalereien im Bischofshof in Regensburg. Altdorfer wird sowohl in Urkunden wie noch auf seinem Grabstein als Baumeister bezeichnet. Und das scheint in dem neuen Bild am wesentlichsten, daß es wie von einem Architekten aufgebaut ist, von einem romantischen Maler-Baumeister der Art Schinkels, der die malerischen mit den architektonischen Elementen zu verbinden weiß, der gerade mit Hilfe der Architektur besondere landschaftliche Stimmungen hervorzaubert. Nachtbilder sind in der deutschen Malerei ziemlich selten, seltener als in den Niederlanden, wo schon im fünfzehnten Jahrhundert dieser Lichteffekt gesucht wurde. Ein Nachtbild von einzigartiger Wirkung besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum in Baldungs „Tod des Pyramus". Aber hier ist der Gegenstand ebenso ungewöhnlich wie die Auffassung. Die Geburt Christi, unendliche Male dargestellt, gibt wie wenige Motive einen Prüfstein für künstlerische Ori-

ginalität, künstlerische Unabhängigkeit usw. Es gibt in der Gemäldegalerie von Altdorfer selbst ein zweites kleineres Bild mit derselben Darstellung, völlig verschieden gestaltet, eine etwas entferntere, etwas märchenhafte und ganz und gar in die Landschaft verwobene Begebenheit. Hier in dem neuen Bild ist der Zuschauer wie auf einer Bühne mitten in die Szenerie hineinversetzt in die dunklen Kulissen, zwischen denen blaue Nachtluft und Mondlicht den Raum erfüllen. Die Gegenwärtigkeit der religiösen Ereignisse nimmt trotz vieler rationaler Züge in der deutschen Renaissance eher zu als ab. Sie gewinnt zugleich jenen Grad von Individualismus, der gegenüber der Gleichförmigkeit des fünfzehnten Jahrhunderts die große formale Expansion dieser Epoche bedingt.

ALBRECHT ALTDORFER, ARCHITEKTURSTUDIE ZUR „GEBURT DER MARIA IM TEMPEL". ZEICHNUNG. BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT

ALBRECHT ALTDORFER, GEBURT CHRISTI

NEUERWERBUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

EMMY ROTH, SILBERSCHALE

ORIGINAL ANGEKAUFT VOM LEIPZIGER MUSEUM

PHOTO ROSE NICOLAIER, BERLIN

Schönes Gerät: Arbeiten von Emmy Roth

von **MUSSIA EISENSTADT**

Wir sind, so glauben wir wenigstens, Menschen einer späten Zivilisation. Unser Zeitalter werden auch kommende Generationen nicht als golden oder silbern bezeichnen. Die Werkstoffe unserer Häuser und unseres serienmäßig hergestellten Gebrauchsgeräts sind nicht naturgegeben, sondern werden von der Industrie fabriziert; wir verlangen, daß ihre Form den maschinellen Ursprung nicht verleugne.

Umso höhere Ansprüche stellen wir an die kluge Sicherheit der Hand, die aus dem köstlichen Naturstoff des Edelmetalls, Gold oder Silber, erlesenes Gerät und Schmuck formt. Auch hier hat die Maschine vielerorts den Meister verdrängt – wie wir glauben, zu Unrecht. Die präzise Spur der für die Bijoux des achtzehnten Jahrhunderts vielverwendeten Guilloche und Punze mag dem Gold oder der Goldfolie zu sprühend abgehacktem Effekt verhelfen; die reine Zeichnung einer silbernen Chippendale-Schüssel, die handgetriebene Wölbung eines Gefäßes unserer Zeit werden wir aber der gegossenen „Kleinarchitektur" einer typischen Empirearbeit vorziehen. Die belehrte Industrie liefert vorzügliche, maschinell hergestellte Bestecke aus billigen Legierungen; dürfen wir jedoch silberne wählen, so wird Auge und Tastsinn, das Gefühl für die Verarbeitung eines eigenwilligen Stoffes von dem weichen Fluß eines handgeschmiedeten Stücks, von den winzigen natürlichen Unebenheiten seiner Oberfläche vollkommene Befriedigung erlangen.

Den Bestrebungen des Werkbunds, den Lebensbedingungen jedes Stoffs gerecht zu werden, haben sich die führenden Gold- und Silberschmiede unserer Zeit angeschlossen; zu den ersten gehörte Frau Emmy Roth, die in diesem Winter ihr fünfundzwanzigjähriges Künstlerjubiläum feiert. Eine Ausstellung ihrer Arbeiten, die sie aus privaten und öffentlichen Sammlungen zurückholen mußte, gab ungemein erfreuliche Proben ihrer reichen und sehr disziplinierten Begabung. Der Ausgleich, der jedesmal zwischen der genau erfaßten praktischen Funktion des Gegenstandes und den vielfältigen Möglichkeiten seiner Formgebung gefunden wurde, hält sich von kunstgewerblicher Verspieltheit und doktrinärer Dürre gleich fern. Das schwer Fließende des Metalls gibt der offnen Schale aus

dem Leipziger Museum, deren Bandhenkel aus der geschwungenen Bodenplatte aufstreben, die ruhige Lineatur eines Gefäßes, das einem gastlichen Zwecke dienen soll. Ein dreiteiliges Kaffeeservice ist vorbildlich durch die knappe, vom Zylinder ausgehende Form, durch die geschickte Erfindung, die isolierenden Elfenbeinscheiben so hineinzuarbeiten, daß der Glanz der polierten Flächen ungehemmt ausströmt. Dem reicher ausladenden Umriß eines breitlippigen Sahnenkännchens mit dem abstehenden Flügelgriff gesellt sich, auf dem ovalen Platteau mit eingepaßtem Stand, die niedrige flache Zuckerdose. Die Entschiedenheit der Formung, die nie aussetzende Vorstellung der bestimmten Aufgabe, die ein Gefäß zu erfüllen hat und die exakte Beherrschung des Technischen führen zu Kombinationen, deren einheitliche Gesamtform noch stärker hervorzuheben ist als die Vielfalt der Verwendungsmöglichkeiten: wenn etwa der Deckel einer gedrungenen Terrine als Gebäckschale zu benutzen ist oder mit dem Napf zusammen, verglast, als Früchtebehälter dient und die Grundplatte neue Verbindungen eingeht; wenn ein vierarmiger Kandelaber von strenger Formung sich als eine Koppelung zweier schlanker Kerzenhalter erweist usw.

In einer kleinen retrospektiven Schaustellung konnte man die ersten Arbeiten von der Jahrhundertwende sehen: vom wuchernden Jugendstil bereits entfernt, deuteten die grazilen Gebilde aus Horn und Silber noch vegetabilische Motive ornamental um. Die Entwicklung geht zu den Grundformen, deren geometrische Struktur auch die Schmuckerfindung vornehmlich bestimmt. Ein Talent, dessen zuverlässige und sinnlich reiche Entfaltung an die uralte handwerkliche Tradition der westfälischen Heimat denken läßt.

EMMY ROTH, KAFFEESERVICE. SILBER

PHOTO ROSE NICOLAIER, BERLIN

Zöpfe

von **KARL SCHEFFLER**

Wo eine überlebte Institution künstlich am Leben erhalten wird, gibt es zwangsläufig Streit unter den Beteiligten. Die Berliner Kunsthochschule ist ein Beispiel. Die Leiter, die Lehrer und Schüler werden freilich – aus Selbsterhaltungstrieb – bestreiten, daß die Schule überlebt sei; es ist dennoch so. Sonst wäre sie nicht ein so guter Nährboden für Konflikte.
Im Mittelpunkt des letzten Konfliktes steht der seit etwa fünfundzwanzig Jahren regierende Direktor Bruno Paul. Die Vorwürfe, die ihm gemacht werden, er hätte Privataufträge erledigt statt die Schule zu verwalten, sind schlecht formuliert. Denn Privataufträge haben die Direktoren und Lehrer der Kunstgewerbeschulen stets angenommen und mit Hilfe ihrer Schüler bearbeitet. Wobei diese praktisch manches gelernt haben. Wie intensiv diese Privatarbeit betrieben wird, ist eine Frage der persönlichen Arbeitskraft und des Taktes. Von diesem letzten Gesichtspunkt aus hätte Bruno Paul vielleicht mehr das Gesicht wahren können. Aber er hat doch wenigstens immer in derselben Stadt gewohnt und gelehrt, wenn er auch auswärts viel gebaut hat. Es gibt auch Fälle, daß Künstler in Berlin wohnen und eine Praxis ausüben, daß sie daneben aber periodisch in eine andere Stadt fahren, um dort an einer Kunstschule eine Klasse zu leiten oder gar den Direktor zu spielen – und daß sie auf eine solche betriebsame Tüchtigkeit noch stolz sind.
Bruno Paul war zwar kein idealer Direktor, doch hat der schweigsame Ehrgeizige sein Amt besser verwaltet, als seine Feinde es gekonnt hätten. Die alte Berliner Kunstgewerbeschule hat er konsequent reformiert, indem er sie dem Werkbundgedanken unterwarf; und das Kultusministerium sah in ihm den rechten Mann, als es den gewagten, aber kaum noch zu umgehenden Entschluß faßte, die Kunstgewerbeschule mit der Hochschule für bildende Kunst zu verschmelzen. Da Bruno Pauls Interesse nun einmal dem zweckvoll gebundenen Kunstgewerblichen galt und gilt, darf es nicht wundernehmen, daß er dieses mehr förderte als das zweckfrei Künstlerische. Trotz aller Kritik, die hier an seiner künstlerischen Leistung geübt worden ist, wußten wir stets zu schätzen, was Bruno Paul als Architekt und als Direktor geleistet hat; der frühe Zeichner des Simplizissimus ist uns freilich immer sympathischer gewesen. Wenn Bruno Paul jetzt freiwillig abgeht, hat er den offiziellen Dank verdient; unersetzlich aber ist er nicht.
Mit geteiltem Gefühl hört man, daß er zum Ersatz ein Meisteratelier für Architektur übernimmt. Er ist kein originaler Meister der Architektur, sondern nur ein äußerst tüchtiger Nutznießer stärkerer Anreger. Zudem sollten endlich überhaupt die Meisterateliers aufgehoben werden. Eben jetzt sind von der Akademie der Künste einige andere Künstler – darunter mehrere „Kronprinzen" – für frei gewordene Meisterateliers vorgeschlagen worden. Wozu ein paar, von Kulissenintrigen anmutig belebte Wahlgänge nötig waren. Meister! In Wahrheit handelt es sich meistens um eine halb politische Verteilung von Sinekuren. Die bevorzugten, nicht die begabtesten Schüler werden „Meisterschüler"; ihnen wird ein eigenes großes Atelier überwiesen, und es gibt schon Skandal, wenn einmal zwei solcher Schüler ein Riesenatelier teilen sollen. Einige der „Meister" aber lassen sich bei diesen Schülern dann kaum jemals zur Korrektur blicken.
Dieser Zopf kommt uns teuer zu stehen. Unmittelbar nach der Revolution hätte die Politik das konventionell gewordene Verhältnis von Staat und Kunst radikal regeln können. Philistergesinnung hatte nicht den Mut. Jetzt, wo ein mehr reaktionärer Geist herrscht, weiß niemand weder aus noch ein.

*

EUGÈNE DELACROIX, SZENE AUS GOETHES „FAUST I“: AUERBACHS KELLER IN LEIPZIG. PINSELZEICHNUNG ÜBER BLEISTIFT FÜR DIE LITHOGRAPHIE (IM GEGENSINNE) AUS DEM JAHRE 1827. 25,5:21,5 cm

SAMMLUNG GEORGES AUBRY; GOETHEAUSSTELLUNG DER BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Die Nachfolge Bruno Pauls ist vorläufig Hans Poelzig übertragen. Auf einen schlecht substantiierten politischen Protest hat der Regierungskommissar für das Preußische Kultusministerium geantwortet: schon Moeller van den Bruck habe gesagt, Poelzig verkörpere den „Preußischen Stil". Dieses Urteil ist dem Minister ausschlaggebend – weil Moeller van den Bruck von jenen protestierenden Parteien als Verherrlicher des Preußentums verehrt und viel zitiert wird. Will man den Schriftsteller mit diesem posthumen Ruhm nicht endlich verschonen? Moeller van den Bruck war ein ernster, ehrlicher, charaktervoller Schriftsteller von gutem Mittelmaß. Von einem Propheten hatte er schlechterdings nichts. Daß seinen Schriften Schlagwörter entnommen werden können, stempelt ihn nicht zum Genie. Lessing und Goethe waren nie Lieferanten von Schlagwörtern. Auch diese Heroisierung ist zopfig.

*

Es ziemt sich, höflich zu sein – so heißt es –, wenn fremde Nationen kollektiv ausstellen. Diese Verpflichtung zu einer politisch gefärbten Courtoisie können wir aber nicht anerkennen, wo es sich um Kunst handelt. Denn die Kunst verbietet alle Halbheit. Die Ausstellung neuerer spanischer Kunst in der Galerie A. Flechtheim überzeugt wieder davon – obwohl Künstler wie Picasso und Juan Gris das Interesse beleben –, daß solche offiziellen Veranstaltungen notwendig vom Kompromiß leben. Und daß sich die Nationen mit solchen Austauschausstellungen gegenseitig nur lästig fallen.
Das Katalogvorwort hat ein Spanier geschrieben. Er spricht – das ist aller Länder jetzt so der Brauch – nicht von Talenten und Werken, sondern von Richtungen: von einer „Avantgarde", von einer „völkischen Tradition" und von „neuer Sachlichkeit". Damit ist gar nichts zu beginnen. Es wirft bestenfalls ein Licht auf die Tatsache, daß der Kunst heute überall dieselbe Art von theoretischer Problematik eigen ist, und daß sie darum den Stil, das heißt das Herdenmäßige, mehr betont als persönliche Gestaltungskraft.

*

Etwas anderes noch sei einmal zur Sprache gebracht: es sind die bei solchen Austauschausstellungen für unentbehrlich gehaltenen Ehrenkomitees. Ein Dutzend oder mehr Namen von Würdenträgern werden gesammelt, die gewissermaßen als Garanten figurieren, sich um die Ausstellungen sonst aber kaum kümmern, ja sie zuweilen nicht einmal ansehen. Ehrengreise statt Ehrenjungfrauen; Autoritäten und Bonzen! Den Berühmten ist es selber oft peinlich; doch „sie können sich nicht ausschließen". Deutsche Künstler werden wohl nächstens einen Gegenbesuch in Spanien machen. (Oder waren sie schon dort?) Dann gibt es drüben dieselbe gequält offizielle Feier und denselben Spaziergang auf Mittelwegen der Kunst.
Wir halten es mit Friedrich von Logau, der gedichtet hat:

„In Gefahr und großer Not
bringt der Mittelweg den Tod."

*

Das Kaiser-Friedrich-Museum zeigt – als vierte Sonderausstellung – „Meisterwerke der Webekunst". Herrliche Stoffe vieler Zeiten und Länder, erläutert durch einen von Dorothea Klein vorzüglich gearbeiteten Katalog. Eine gute Ausstellung, wenn auch mehr lehrreich für den sich Bildenden, als genußvoll für den geschichtslos anschauenden Kunstmenschen. Wer den Bestand der Berliner Museen nicht kennt, denkt: alle Abteilungen haben ihr Bestes hergegeben, damit einmal ein schönes Ganzes zustande kommt. Es ist insofern richtig, als die frühchristliche Abteilung, das Museum für Völkerkunde

EDGAR DEGAS, TÄNZERIN. ZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT BEI PAUL ROSENBERG, PARIS

und die Ostasiatische Kunstabteilung einiges hergeliehen haben; forscht man den Besitzverhältnissen aber genauer nach, so zeigt es sich, daß das meiste – nicht nur aus Deutschland, Italien und Frankreich, sondern auch aus Ägypten, Persien, Byzanz, Spanien, China und der Türkei – den sonst verschlossenen Stoffsammlungen des Schloßmuseums gehört. Nicht die Abteilungen haben sich also zusammengetan, um einen Querschnitt durch die Geschichte der Webekunst zu zeigen, sondern das Schloßmuseum hat seine Magazinschränke geöffnet, um dem Betrachter zu zeigen, was alles dieser in der frühchristlichen, islamischen oder ostasiatischen Abteilung missen muß. Weswegen dann die Frage wieder laut wird, warum dieser schöne, jetzt fast tote Besitz nicht sinngemäß aufgeteilt wird. Dieses ist kein Vorwurf für den ausgezeichneten Direktor des Schloßmuseums; denn dieser hat eben erst mit dem Islamischen Museum in liberalster Weise die türkischen Fayencen seiner Sammlung geteilt. Es ist nur die Feststellung einer schon vor vielen Jahren falsch getroffenen Besitzverteilung. Nur zweierlei sollte zur Diskussion stehen: entweder ein eigenes Stoffmuseum, das alles Künstlerische aus allen Zeiten und Ländern enthalten und, in Stichproben wenigstens, öffentlich zeigen müßte, oder eine Verteilung an die bestehenden Kunstabteilungen der Berliner Museen.
Uns scheint der zweite Weg der beste; denn Fachsammlungen werden leicht langweilig. Den Beweis liefert das Münzkabinett im Kaiser-Friedrich-Museum. In diese Schausammlung verirrt sich fast nie ein Besucher; oder er flieht nach einem flüchtigen Rundgang. Die künstlerisch zum Teil sehr kostbaren Münzen würden aber sicher genau betrachtet werden, wenn, zum Beispiel, die griechischen ins Antiquarium, die modernen deutschen und französischen in die Nationalgalerie gebracht würden. Ja: wenn!

*

Elfried Bock †

von MAX J. FRIEDLÄNDER

Am 4. Januar ist Elfried Bock, der Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts, im 57. Lebensjahre gestorben. Sich bemerkbar zu machen, lag nicht in seiner Natur. Um so dringlicher die Verpflichtung, seine Leistung ans Licht zu ziehen und seine lautere Persönlichkeit zu rühmen. Er war kein Freund von weit reichenden Kombinationen oder geistreichen Vermutungen, hielt sich vielmehr treu an das einzelne Kunstwerk, das er liebte, deutete und dem er seinen Platz anwies, hat aber über das Ganze, namentlich der deutschen Produktion, einen klareren Überblick gewonnen als mancher geistesgeschichtlich orientierte Fachgenosse.
Er war leidend und setzte seine Kraft mit bewußter Selbstbeschränkung für den inneren Dienst ein, für die Vermehrung, Pflege und wissenschaftliche Durcharbeitung des Kupferstichkabinetts, wo er lange Zeit der erste Kustos und schließlich der Direktor war. Sein Lebenswerk liegt zum guten Teile verborgen in Katalogbänden. Er hat die Graphik Menzels verzeichnet, hat in größerem Umfang als irgendjemand dazu beigetragen, den gewaltigen Bestand der Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinette zu bewältigen, schließlich die Sammlung der Bibliothek in Erlangen katalogisiert.
Unsre Museen haben einen Mitarbeiter verloren, in dem sich die Charaktereigenschaften des Beamten und des Gelehrten zu vollkommener Harmonie vereinigt hatten, das Kupferstichkabinett betrauert den Verlust eines Leiters, in dem die auf Friedrich Lippmann zurückreichende große Tradition noch lebendig wirkte.

EDGAR DEGAS, CHANSONETTEN. ZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT BEI PAUL ROSENBERG, PARIS

„Lebendige deutsche Kunst". Zweiter Teil

Paul Cassirer und Alfred Flechtheim fahren fort, zu zeigen, welche Künstler sie für lebendig, das soll wohl heißen: für Klassiker der gegenwärtigen deutschen Kunst halten. Die Auserwählten der zweiten Ausstellung sind alle Fünfziger und Sechziger, mit Ausnahme von Gerhard Marcks, der in diesem Bruderkreis der Benjamin ist. Die Rangordnung ist freilich schon vor zehn Jahren getroffen; sie erscheint jetzt weder richtiger noch falscher als damals.

Der große Oberlichtsaal ist drei Malern eingeräumt: Heckel, Schmidt-Rottluff und Hofer. Jedem ist eine Wand zugeteilt. Bei sehr guten Bildern müßte jede Wand, ja, müßte der ganze Saal wie ein einziges Bild erscheinen. Die Bilder gehen aber nicht in Einheiten zusammmen; nur Heckels Bilderwand wirkt geschlossener.

Heckel ist von den dreien am feinsten, am geistvollsten, aber auch am kühlsten; Hofer ist der Sturste, er stilisiert gewissermaßen den Stil; Schmidt-Rottluff ist der Anlage nach der Sinnlichste (einige Aquarelle streifen Courbet), doch hat er sich die Sinnlichkeit wegkasteit und das Rezept gewählt. Alle drei berühren in verschiedenartiger Weise das Kunstgewerbliche: Heckels Bilder lassen an einen malenden Architekten denken, Schmidt-Rottluffs beste Landschaft (am Belasee) wirkt gobelinhaft, und Hofer nähert sich der Affiche. Was die Wahltraditionen betrifft, so erinnern Heckels Bilder an alte deutsche Meister und an Nazarener, Hofer vergewaltigt expressionistisch sein Deutsch-Römertum, Schmidt-Rottluff läßt an Munch und an Prähistorisches denken. Heckels Talent hat einen diplomatischen Zug, Hofers Talent wirkt ehrgeizig lehrhaft, Schmidt-Rottluffs Begabung hat etwas gewaltsam Entsagendes. Sie alle regen, wie man sieht, mehr zu einer psychologischen Deutung an als zu einer genauen Beschäftigung mit einzelnen Bildern.

In den Vorderräumen wird Kokoschkas theatralisch beschwingte Prospektmalerei gezeigt. Barockes aus Wien und Prag. Motto: „Du Feuerwerker, der bengalische Lichter aufwirft!" Omelette soufflée! Sticht man kritisch hinein, so sinkt viel von der Herrlichkeit zusammen.

Viel solider als die Maler sind die Bildhauer. Kolbe bleibt stets zuverlässig; sein Können ist ein sicheres Kapital, das redlich und konsequent erworben ist. Scheibes bescheidene, empfindungsvolle Tüchtigkeit ist immer sympathisch. Marcks stellte sich neulich bei Flechtheim besser dar, zeigt aber auch hier – mit reizenden Kleinbronzen –, daß er zu unsern Besten gehört. Barlach findet Töne, die unmittelbar packen; nicht selten aber schreibt er auch sich selbst ab (in dem Hamburger Relief, zum Beispiel). Auch den Zeichnungen dieses depressiven Talents fehlt es an unmittelbarem Ausdruck.

Der Gesamteindruck: Kunst in einer Zeitenwende.

Der letzte Teil der Trilogie soll Arbeiten der Jüngsten bringen. Auf ihn spitzt sich die Berliner Kritik besonders. Weil jeder seine eigenen Tips hat. Die Kritik hat sich zu dieser Veranstaltung überhaupt besonders kritisch eingestellt, weil sie — im Vorwort — selbst kritisiert worden ist. Und das mag sie nicht. Niemand ist empfindlicher als der, der Empfindlichkeiten fortdauernd verletzt.

K. Sch.

EDGAR DEGAS, FRAU SICH ABTROCKNEND. ZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT BEI PAUL ROSENBERG, PARIS

Anekdoten aus dem Wackerprozeß

von WALRAM

„Der Fall Wacker", sagte der Verteidiger zu Beginn seines Plädoyers, „ist genau vier Jahre alt; er ist nicht, wie man glaubte, eine durch Indiskretion einer Frau hervorgerufene Frühgeburt, vielmehr war der Knabe rüstig und gut ausgetragen, gezeugt von einem rüstigen Elternpaar in einem Akt des Hasses, nicht der Liebe! Um die Entbindung bemühte sich De La Faille. Das Kind kam mit einem Geburtsfehler zur Welt, es konnte nicht leben und nicht sterben, es machte einen stark rachitischen Eindruck. Onkel und Tanten bemühten sich um den Knaben. Sein Kindergarten stand im Kronprinzenpalais." – „Ich bin keine feine Frau", sagte nachher privatim die Schöffin, eine greise, geduldige Milchhändlerin, die den stillen Angeklagten bislang mit mütterlichem Wohlwollen betrachtet hatte, „und der Herr Verteidiger ist studiert, aber in meinem Laden dürfte man sowas nicht sagen!"

Nach dieser erstaunlichen physiologischen Allegorie zerpflückte der Anwalt die Urteile der Kenner, wobei er nur diejenigen von ihnen als vertrauenswürdig bezeichnete, die eingestehen, nichts zu wissen. Von diesem Gesichtspunkt aus lobte er „unseren hoch-

verehrten Herrn Meier-Graefe, den einzigen Van Gogh-Kenner von internationalem Ruf und seine vornehme Bescheidenheit", die in dem Plädoyer erster Instanz folgende Zensur erhalten hatte: „diese Unbeschwertheit ruft Neid hervor. Da er keine Argumente bringt, ist eine Auseinandersetzung mit dieser molluskenhaften Haltung unmöglich. Hat er wirklich etwas mit Bestimmtheit vertreten?"
Ruhemann hatte seine Beweisführung, die Wackerbilder seien insgesamt Fälschungen, auf zehn Punkte gestützt. Dazu bemerkte Goldschmidt: „diese Punkte sind wurmstichig und besitzen nicht die nötige Tragfestigkeit." Für Ruhemann und den „Kreis der Nationalgalerie" (zu dem übrigens, nach Ansicht der holländischen Presse, die deutschen Fachzeitschriften gehören, die „unter wildem Kriegsgeschrei alle Wackerbilder für falsch erklären") sei der Fall Wacker zu einer Prestigefrage geworden, wobei es die Gefahr erhöhe, daß das Bewußtsein parteimäßiger Einstellung nicht vorhanden sei. „Die Grenzen zwischen Gutachten und Parteivortrag sind flüssig. Die Flüssigkeit der Grenzen wird verkörpert durch die Herren Restauratoren." (Das Wort „Restaurator" ist in Moabit ungewohnt und führte zu zahlreichen Fehlleistungen; so wäre es beinahe passiert, daß der gewichtige Holländer Traas als „Reichsrestaurateur" vereidigt worden wäre.)
Goldschmidt erklärte: „nur uns (Deutschen) ist es bekannt, daß man mindestens Kustos sein muß, um etwas von Kunst zu verstehen", und zu Thormaehlens Bemerkung, Bremmers Darlegungen seien so schlüssig wie die Behauptung, das Paradies liege in Mecklenburg, stellte er die Gegenfrage: „Liegt Arles auf der Museumsinsel?"
Aufschlußreich waren die Selbstzeugnisse der Experten. Einer von ihnen, der einleitend zu seinem Gutachten erster Instanz bemerkt hatte, „bei meiner natürlich beschränkten Kenntnis von Van Gogh", erklärte diesmal seine Falschheitserklärung im Jahre 1929 damit, daß er sie auf Grund der Leinwandstruktur zu verantworten geglaubt hatte: „Herr S. hatte mir die Bilder ja nur von der Rückseite gezeigt!" „Das konzentrische Vorgehen der verschiedenen Skeptiker" und vor allem „die starke Dialektik des Geheimrat Justi" habe ihn mürbe gemacht. Da er auf kontradiktorische Fragen bejahend antwortete, bemerkte der Vorsitzende: „Sie sagen immer ja?" – Er erwiderte: „ja, aber ich habe Zweifel!"
De La Faille gab an, er habe früher ein Zertifikat für das Brötchenbild gegeben, „aber bei besserem Licht wurde ich stutzig". Frage: wie schlecht darf eine Beleuchtung sein, damit sie für ein Echtheitsgutachten ausreicht?
Ein holländischer Sachverständiger sagte von einem anderen: „X. ist nicht schlecht, er ist dumm..."
Spiro erklärte: „Nur Dilettanten signieren ihre Bilder". – „Es wäre traurig, wenn ich ein Greis wäre, an dem nichts zu rütteln ist."
Bremmer: „Das Leben mit dem Unterbewußten ist es, was uns so leidenschaftlich macht!" Wissenschaftliche Arbeit sei, wenn man prüfe, was man schreibe. Die Kunstwissenschaft sei die Wissenschaft von Kunstwerken und Künstlerleben, die Kunst bleibe sehr fern. Letzteres wird man oft zugeben können, doch schien Bremmers Vorstellung einer strengen Kunstwissenschaft von populären Schriften der Jahrhundertwende auszugehen, da er als Exponenten einer systematischen Forschung „Professor Knackfuß" nannte. Alle technischen Ermittlungen hielt er für irrelevant. Wenn ihm klar bewiesen würde, sagte er einmal, daß das von W. erworbene Kröllerbild zwei Jahre nach Vincents Tod gemalt sei, würde er fragen: „Woher wissen Sie, ob Vincents Seele nach seinem Hinscheiden sich nicht einen kongenialen Körper gesucht hat?"
Der Ingenieur Van Gogh, der sich in seinen Urteilen sehr zurückhielt, war offenbar geneigt, den einen Wackerschen Sämann für eine deutsche Fälschung zu halten, denn er sagte: „so parademäßig marschiert man in Holland nicht beim Säen!"

EDGAR DEGAS, FRAU IM BADE. ZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT BEI PAUL ROSENBERG, PARIS

Scherjon fand es auffällig, daß „der Kreis der Nationalgalerie" eine übereinstimmende Auffassung habe, „da muß man sich doch vorher verabredet haben". „Es gibt noch eine andere Möglichkeit," bemerkte Ruhemann, „nämlich daß die Bilder tatsächlich Fälschungen sind". – „Mit Röntgen kann man alles beweisen!" rief Scherjon einmal. „Tun Sie es!" wurde erwidert. Darauf unternahm er es, das aus Holland mitgebrachte Negativbild eines echten Van Gogh in die Reihe der Positivbilder einzufügen, um Wehltes Feststellung, bei der Röntgenreihe der Wackerbilder herrsche im Gegensatz zu den echten Schwarz, das heißt dünn Gemaltes, vor, siegreich zu entkräften! „Sie sind aufs Glatteis geführt worden" rief dabei Wacker, aus seiner Reserve herausspringend, den „gegnerischen" Sachverständigen zu.
Zu einem Thema aus der „Philologia Wackeriana" bemerkte Scherjon: „nach tiefen Studien habe ich festgestellt – Van Gogh meint, was er schreibt."
Wackers bekannte Erzählungen seiner Begegnungen mit dem Russen verzichteten auffällig auf die in der ersten Instanz versuchte dekorative Ausstattung des aus Tanzbegeisterung ambulanten Mäzens. Trotzdem erschien dieser dem Vorsitzenden verdächtig. „Die Liebe ist mir im Tempo zu schnell gegangen", meinte er. Ehe der Russe dem

jungen Tänzer die wertvolle Sammlung anvertraute, hätte er sich informieren sollen, bei seinem Rechtsanwalt etwa; hätte dieser dann versichert, „Wacker-prima", so hätte er sich in eine Geschäftsverbindung einlassen dürfen.

Die Haussuchung in Düsseldorf bei Leonhard Wacker wurde, wie dieser erzählte, mit größter Sachunkenntnis vorgenommen. Der Kriminalbeamte zeigte auf ein altes, zur Restauration übergebenes Bild und wollte es beschlagnahmen: „is dat nu Fan Joch?" Auf L. W.s Ersuchen hin wurden die Museumsbeamten hergebeten. Einer von ihnen sagte „im Expertisenton", der „Sämann" und das „Kornfeld mit Mähern" seien echt und eigenhändig. Frage des Vorsitzenden: „war der Kriminalbeamte echt?" Antwort: „er bewachte mich!"

Erfolglos interessierte sich das Gericht für die Frage, wie es möglich gewesen sei, eine so große Anzahl von Bildern unangefochten über die Grenze zu bringen. „Bestanden", fragte der Präsident endlich, „intime Beziehungen zwischen dem Russen und den jeweiligen Zollbeamten?" Man muß Holländer sein, wurde behauptet, um über Van Gogh zu urteilen. „Das hat mit Nationalismus gar nichts zu tun. Wir Holländer sind die reinste Rasse der Welt" (Bremmer).

Den klarsten Vorteil aus den technischen Diskussionen erblickte Wacker und erklärte, er müsse die von ihm in der Vorinstanz als falsch bezeichneten Bilder nunmehr für echt halten, da sie die gleichen objektiven Merkmale aufwiesen wie die von dem größten Kenner Bremmer stilkritisch als echt bezeichneten!

„Nächstens", sagte der überaus langmütige Vorsitzende bei einer ähnlichen Gelegenheit, „werden wir den Verkehrsschupo an der nächsten Ecke fragen, welche Bilder er für echt hält!"

W.s Freund und Angestellter erzählte, er habe, als er nach langer Entfremdung in W.s Dienste trat, diesem ein Darlehen übergeben, ohne ihm zu verraten, daß es sich um seine eigenen Ersparnisse handelte. Warum er dies verschwiegen habe, wollte das Gericht wissen. „Sie waren noch nicht so recht warm geworden?" fragte ein Beisitzer. Das Darlehen war in den Büchern nicht vermerkt. „Aus Zartgefühl oder wegen dem Steuereinnehmer?" erkundigte sich ein Richter. „Es konnte eingebrochen werden." „Glauben Sie, daß Einbrecher sich mit Bücherrevision beschäftigen?"

Nach einer mehrtägigen Verhandlungspause in Berlin eintreffend, fanden die holländischen Experten in der Hotelhalle bereits W.s Anwalt vor. Darauf wurde er in Moabit von dem juristischen Dolmetscher befragt: „Sie wollten wohl den Abfall der Niederlande verhindern?"

K. D. W.

Gelegentlich seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens hat das „Kaufhaus des Westens" eine Festschrift herausgegeben, deren reicher Tiefdruck-Bilderschmuck auch die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde verdient: wegen der Impression von großstädtischer Bewegung, die davon ausgeht, wegen der heiteren Ideenfülle im Reklamehaften, wegen dessen, was darin gleichnishaft für das Leben des neuen Berlin ist. Wir bilden eine Schaufensterdekoration ab: das Innere eines Eisenbahnwagens, eine Reklame für die Reisezeit, in der ein gutes Stück geistvoll geschickter Inszenierungskunst steckt und die mit ihrem Marionettenspiel sowohl bildmäßig wie novellistisch lebhaft zu interessieren weiß. Die Schrift enthält mehrere solcher wohl geglückter, mit Kunstwirkungen anspruchslos arbeitender Schaufenster- und Ladentischdekorationen. Daneben kommt vorzüglich die Fülle, der Überfluß eines solchen Warenhauses zum Ausdruck. Auf diese Schrift ist nicht weniger Phantasie verwandt, als auf ein gutes Kunstbuch.

KAUFHAUS DES WESTENS, SCHAUFENSTER FÜR REISEARTIKEL

AUS DER FESTSCHRIFT ZUM FÜNFUNDZWANZIGJÄHRIGEN BESTEHEN

„Nationalgalerie, Kronprinzenpalais — mal so, mal anders"

Die junge Gründung des Kunstklubs, die ihre Eröffnung zur Zeit des Wackerprozesses mit einer Ausstellung von Falschkunst, der die „garantiert echte" Kunst der Lebenden gegenübergestellt wurde, eingeleitet hatte, veranstaltete einige Diskussionsabende, deren wichtigster, unter obigem Titel, ebenso stürmisch wie ergebnisarm verlief. Um nachzuweisen, daß Justi mit der Kunst Politik treibe, wurde die Umordnung der beiden Häuser einer rassischen Nachprüfung unterzogen, deren Resultat nicht unbestritten blieb, während versäumt wurde, die Ankaufs- und Ausstellungstätigkeit mit genauen Beispielen chronologisch zu belegen und so das eigentliche Material für eine Diskussion über die Zuverlässigkeit und Tragfestigkeit einer amtlich führenden Kunstanschauung bereit zu halten. Versuche Westheims, diesen entscheidenden Punkt konkret zu erörtern, scheiterten an dem Protest, den seine einleitenden Ausführungen über die Nationalgalerie als „Institut für Konjunkturforschung" hervorriefen. Wie in der Archäologie müsse man von der umgebenden Schicht auf die Herkunft schließen, hier sei es der inzwischen politisch nicht mehr so aktuelle Herrenklub gewesen, der Justi wieder einmal bewogen habe, sich auf den Boden der gegebenen Tatsachen zu stellen. Demgegenüber verteidigte ihn Behne gegen „ungerechte Angriffe", pries die „noble Durchführung" der Rauch- und Schinkelabteilungen, seinen vom Elementaren zwar abgewendeten „eleganten Geschmack" und kam dann auf die, seiner Ansicht nach, bedenklichen Symptome zu sprechen, die seit Oslo darauf hindeuteten, daß sich Justi „wie ein getreuer Ekkehard auf weiter Flur berufen fühle, gegen jüdischen Schacher zu kämpfen, als patriotischer Beckmesser". In seinem zuletzt erschienenen Buch sei der große Vorgänger Tschudi merkwürdig wenig genannt, der Umschlag bezeichne Justi als den ersten gerechten Richter und Schützer deutscher Kunst! Auch der Impressionismus sei eine legitime Äußerung deutscher Kunst. Liebermanns Wunsch, sein Werk im alten Haus zu wissen, sei deswegen so bereitwillig erfüllt worden, weil nun im Kronprinzenpalais, abgesehen von Leihgaben und verschwindenden Ausnahmen (Braque), nur „germanische" und stammesverwandte Kunst vertreten sei. Als Ahnen lebender deutscher Kunst seien somit Munch und van Gogh, jedoch nicht Cézanne zugelassen! Diese Geschichtsklitterung wirke leicht komisch, da Munch durch Blut und Erbmasse Germane, in seiner Kunst aber weit eher als Liebermann Pariser sei. Die Umtauschpolitik, die dazu führen könne, Renoir und Manet gegen rassereine Dänen abzugeben, müsse sorgfältig überwacht werden. Gegen das „Tarnungsverfahren" der Galerie müsse mit „nordischer Offenheit" vorgegangen werden. Es gehe nicht an, Zensuren für Deutschtum auszustellen. Der Jude und Berliner Liebermann sei „ebenso deutsch" wie Nolde und gehöre mit ihm zusammen in ein Haus.
Mit diesem politischen Thema setzten sich die folgenden Redner je nach ihrer „Konfession" auseinander: Wollheim in einer Verulkung, Flechtheim, indem er den Vorwurf des antisemitischen Verhaltens aus persönlicher Erfahrung zu entkräften suchte und mitteilte, die „Bauchbinde" des Justibuchs sei ohne dessen Wissen von einem Verlagsmitglied aufgesetzt worden (Westheim: „vielleicht ist das Buch auch nicht von Justi?"), Schacht, indem er den Konjunkturvorwurf als demagogisch bezeichnete. Dies zu entkräften, gab Westheim einige Fakten aus der Museumspolitik, deren erste große Tat der Ankauf des d'Andrade von Slevogt gewesen sei. „Der Augenblick der Entdeckung junger Kunst hat uns nicht gefreut", 1919 sei Justi mit den Künstlern der „Brücke" prinzipiell ähnlich, das heißt konjunkturpolitisch, verfahren. Behne erklärte sich nicht widerlegt, er habe auf eine Umdeutung seiner Tatsachenreihe vergebens gewartet. Justi sei kein Antisemit im banalen Sinne, aber Thormaehlens Auswahl der Oslo-Künstler habe, wie man sich

TÖRICHTE JUNGFRAU. HOLZ MIT ALTER VERGOLDUNG UND BEMALUNG
FRANKREICH, UM 1300

AUSGESTELLT IM DEUTSCHEN MUSEUM, BERLIN

erzähle, Juden nicht zugelassen. Lesser Ury sei, um Liebermann zu ärgern, großartig ausgestellt worden. Sprachlich unbeholfen aber mit Inbrunst erklärte ein junger Künstler, der sich selbst als „Ostjude“ bezeichnete und daher von einigen völkischen Reportern angepöbelt wurde, Liebermann sei nach Amsterdam gepilgert, nicht nach Jerusalem, da es seine Aufgabe war, „als Preuße und Halbbeamter den Geist hineinzuarbeiten,“ wo Manet Luft brachte! Liebermann stehe, bemerkte Westheim hierzu, den Preußen Steffeck und Schadow weit näher als etwa dem Chagall. Daß die Franzosen die Linie nicht besäßen (!), entdeckte hierauf P. F. Schmidt. Osborn verteidigte den „Kämpfer Justi“, der für die Künstler der „Brücke“ auch 1919 sich noch einsetzen mußte, der zahlreiche Gemälde Liebermanns angekauft und ihnen den Platz neben Menzel angewiesen habe, und der nun eine Folgeerscheinung des herrschenden Impressionismus – daß das wohlhabende Deutschland fast nur Franzosen kaufte – zugunsten der lebenden Künstler zu mildern suche. Durch Zahlen wies Flechtheim nach, daß Leibl, Feuerbach und andere seit jeher weit höher gehandelt würden als die Pariser.
Es ist absichtlich vermieden worden, den Wust dieser Diskussion zu klären. Ihr Durcheinander scheint dem „getarnten“ Fragenkomplex ähnlich. Kunst eignet sich schlecht zur Durchführung politischer Absichten. Auf dem Diskussionsabend, den der Kunstklub mit dem Club geistiger Arbeiter über das Thema: „Die Kunst greift ein“ veranstaltete, sprachen die Referenten Schiff und Wolfradt gegeneinander über die Funktion der Kunst und die Rolle des Künstlers angesichts der politisch soziologischen Realität. Ist der Künstler berufen, die Inhalte der Zeit zu formen, zu spiegeln, zu deuten? Man berief sich auf Rußland, ohne auf die Problematik des Kunstschaffens in einer zwar nicht klassenlosen aber weitgehend umgewandelten Gesellschaft anders als mit Schlagworten einzugehen. Dies war weniger die Schuld der Redner als des Themas, dessen Schwierigkeit eine allgemeine Diskussion dieser Art kaum zuläßt.

Klin

Adolph Goldschmidts 70. Geburtstag

von EMIL WALDMANN

Um die Jahrhundertwende gab es in dem großen Aufschwung der kunstwissenschaftlichen Forschung und des allgemeinen Interesses an künstlerischen Fragen vornehmlich, drei „Schulen“ der Kunsthistorie: Die Thode-Schule in Heidelberg, die Wölfflin-Schule und die Goldschmidt-Schule. Was Adolph Goldschmidt seinen Schülern in Halle und dann in Berlin gab und was die beiden anderen Kunstgelehrten nicht geben wollten, war die strenge Methode der kunstwissenschaftlichen Forschung. Nicht nur den Blick für kulturhistorische Zusammenhänge, den Thode in seiner guten Zeit schärfte, nicht die formalästhetische Betrachtung allein, die Wölfflin, von Hildebrand und Marées angeregt, in seinem meisterhaften Buche über die „klassische Kunst“ zur Wissenschaft erhob, sondern vor allem auch die historische Kunstforschung, mit dem Kunstwerk nicht nur und ausschließlich als ästhetischen Wert, sondern als Dokument. Diese Solidität seiner Arbeit, doppelt notwendig in einer Epoche des ästhetisierenden Kunstdilettantismus, erklärt den großen Zulauf, den Goldschmidts Vorlesungen fanden, obwohl er eigentlich kein hinreißender Redner war. Der Student hatte das Gefühl, daß hier wirklich Wissenschaft, historische Wissenschaft getrieben wurde, und daß man arbeitete. Eine große Anzahl der heute führenden Kunsthistoriker, Dozenten, Museumsleute und Kunstverwaltungsbeamte sind aus der Goldschmidt-Schule hervorgegangen.

Goldschmidt als Forscher hat die Früchte seiner halbhundertjährigen Arbeit in wenigen Büchern und in einer großen Zahl von grundlegenden Aufsätzen (in den preußischen Jahrbüchern, im Repertorium u. a.) veröffentlicht. Seine Liebe und seine Forscherneigung galt von Anfang an einem damals fast unbekannten Gebiet: der Kunst des deutschen Mittelalters. Aus dem hanseatischen Kulturkreis stammend, bearbeitete er zunächst, in denselben Jahren, in denen Alfred Lichtwark die Kunst der „hamburgischen" Gotiker Meister Franke und Meister Bertram entdeckte, die Lübecker Kunstgeschichte, Plastik und Malerei. Es ward eine grundlegende Veröffentlichung von ganz neuer Art: Feinste und gründlichste Beobachtung, genauestes Studium und Ausdeuten der Akten, umfassendstes Wissen in allem Historischen. So war ein unbekanntes Kapitel deutscher Kunstgeschichte der Wissenschaft hinzugefügt. Vom Lokalen und Einzelnen ausgehend kam Goldschmidt, immer Neuland umpflügend, zu allgemein wichtigen großen Erkenntnissen. Was er z. B. für die Erforschung der Geschichte der sächsischen Plastik und dann weiter der ganzen Kunst des hohen deutschen Mittelalters geleistet hat, weiß jeder, der sich mit diesem Gebiet beschäftigt. Wo ein Aufsatz von Goldschmidt vorliegt, liegt die grundlegende Forschung vor. Geschichtliches, Künstlerisches und Kunsttechnisches, Kulturgeschichtliches und Ikonographisches, alles immer vom höchsten Standpunkt angesehen, fügen sich zu einem festen Ganzen zusammen.

Fünf Jahrzehnte strengster, der reinen Wissenschaft gewidmeten Arbeit liegen hinter diesem großen Gelehrten. Er hat nie etwas anderes getrieben als Wissenschaft. In den Streit der Tagesmeinungen hat er nie eingegriffen und wohl nie einen Zeitungsartikel geschrieben.

Sein großer Einfluß auf eine ganze Generation jüngerer Kunstgelehrter beruht aber nicht ausschließlich auf seiner wissenschaftlichen Leistung und seiner akademischen Lehre. Er beruht auf dem Menschlichen, diesem Menschlichen einer reinen und weisen, großen und gütigen Persönlichkeit.

Gangolf – und Maler der Berliner Landschaft

Der Kunstklub führte eine kleine Ausstellung von Aquarellen und Radierungen des Malers Paul Gangolf vor. Eine eigenartige, schwermütige Kunst, deren verhüllte Farbigkeit entfernt bei Pascin anklingt, mit einem Element des Volkstümlichen, Drastischen und abseitig Natürlichen. Ein Kinostar ist als große Figurine gesehen; „Indische Musikanten" treten aus dem Raum der Miniatur in eine halbphantastische Wirklichkeit; „London-Docks" — ein Stück Mauer mit dunklen, schattenhaften Figuren, hinter denen die graue fette Krümmung des Flusses zu spüren ist. Die Radierungen geben in sensiblem, sehr ausführlichen Strich den großen Raum als Synthese unendlich vieler Einzelleben.

Die Ausstellung „Berlin, wie es ist und wie es keiner sehen will", hält nicht ganz, was sie in Aussicht stellt. Immerhin ist vor allem in den Ansichten Berliner Gegenden, Wedding, Vorstadt, Hinterhaus, die G. Wunderwald in knapper Fassung gibt, viel von jener wachsenden, kahlen Formindifferenz zu fühlen, die Berlins Häßlichkeit und — Zukunft bedeutet. Ein Bild, das den Block eines Hochhauses vor die Stahlkurve der Gleise stellt, bleibt haften. Spielerischer, aber nicht verfälschend, bringt Hermann Hörner die mehr „malerischen" Ansichten des alten Berlin. Bruno Müller gelingt es, in einem Pankow-Bild das dumpfe Licht einer kahlen Straße auf den bröckligen Mauern auszubreiten — ein gemütlicher, gleichsam plaudernder Spree-Utrillo.

E.

ED. MANET, PORTRÄT BERTHE MORISOT
1868–69. 73:60 cm. 360000 FRANCS

AUGUSTE RENOIR, PORTRÄT RICHARD WAGNER
1882. 52:45 cm. 257000 FRANCS

SAMMLUNG JULES STRAUSS, VERSTEIGERT AM 13. DEZEMBER BEI GEORGES PETIT IN PARIS

Die Auktion Jules Strauß

von MARIE LOUISE BATAILLE

In keiner Epoche finden wir so scharf ausgesprochene Ansichten über Kunst, wie in den Jahren nach dem Kriege. Auf dem Gebiet der Malerei hörte die Vorliebe für strenge, wie in ein kostbares und unveränderliches Material gebettete Formen auf. Man schätzte vor allem Lebendigkeit – unbestimmtere, in einer wechselnden Atmosphäre sich bewegende Formen –, und der französische Impressionismus erlebte die Zeit seiner höchsten Wertsteigerung. Aber unsere Zeit schreitet schnell, und die Weltkrise setzt alle Werte in Frage. Die gewagten ästhetischen Wertschätzungen, nicht länger von einem kapriziösen Kapitalismus unterstützt, der sich allmählich zurückzieht und in vielen Ländern auf dem Punkt ist, zu verschwinden, fallen zusammen wie die Kartenhäuser. Nur die wahren Werte können bestehen und von ihrer Vitalität Zeugnis ablegen.
War nun der französische Impressionismus ein dauernder Wert oder eine vorübergehende Laune des Geschmacks? Wie oft haben wir diese Frage in Kunstkreisen gehört oder herausgehört, und in der allgemeinen Schwäche des Kunstmarkts war niemand imstande, diese Frage mit Sicherheit zu beantworten. Die Probe einer großen, öffentlichen Auktion war notwendig, um darauf eine unzweideutige, positive Antwort zu finden. Wir haben sie jetzt, und der Auktion Jules Strauß war es vorbehalten, uns diese Antwort zu erteilen.
Herr Jules Strauß, ein geschmackvoller Sammler, hatte es verstanden, wenn auch nicht sehr importante, so doch köstliche Werte der impressionistischen Epoche zusammen zu bringen. Er besaß keine großen Paradestücke, die in ein Museum oder in eine historische Sammlung gehören, sondern kleine Bilder, die ihren Meister in seinen zärtlichsten, intimsten Schaffensmomenten zeigen. Eine Art Harmonie verband alle diese Werke mit-

einander, und ihre Gesamtheit bildete eine ziemlich vollständige Geschichte des Impressionismus mit seinem Schwanken, seinen herrlichsten Erfüllungen und seinen Zielen. Man kann es bedauern, wenn eine Sammlung dieser Art über die Welt zerstreut wird. Aber es ist zu begrüßen, wenn in einem solchen Augenblick künstlerischer Unsicherheit eine Auktion die Möglichkeit gibt, den Wert einer Kunstgattung von neuem festzustellen.
Eine Fülle bekannter Persönlichkeiten, Sammler und Kunsthändler aus London, Berlin und New York drängten sich mit dem Pariser Publikum, um die Sammlung Jules Strauß in alle vier Winde zu zerstreuen – eine Bestätigung dafür, daß die Bewunderung für diese Kunst einstimmig, unbestritten und noch immer im Wachsen ist. Der französische Impressionismus behält seinen Wert und seine Weltgeltung, und diese Behauptung findet ihre Bestätigung in Schecks von einer Höhe, die besonders in einer Zeit solcher Geldknappheit und Zurückhaltung Respekt einflößen muß.
Den Rekordpreis der Auktion erzielte Manets Porträt von Berthe Morisot; Turner aus London erwarb es für 360000 frs. Das Bild gehört zu jenen Werken, die, dank des Sujets und der kraftvoll graziösen Darstellung, die die besten Manets auszeichnet, die höchste Bewunderung verdienen; aber es ist nur eine Skizze. Die Kleidung ist nur durch einige brillante Striche auf einem Hintergrund angedeutet, der überall die Leinwand durchscheinen läßt. 360000 frs. für eine Skizze ist ein Preis, der sich mit jedem bisher für Manet erzielten messen kann. Das zweite Bild, das eine Sensation für die Auktion bildete, war das Porträt Richard Wagners von Renoir. Durch ein merkwürdiges Zusammentreffen gefiel es durch dieselben Qualitäten wie der Manet und war ebenso skizzenhaft: ein berühmtes Sujet, das Werk eines großen Malers, und flüchtige Skizzierung. Das Bild erzielte nichtsdestoweniger 257000 frs., für die es der weltbekannte Pianist Alfred Cortot ersteigerte. Eine weitere sensationelle Preissteigerung ergab sich beim Verkauf eines Bildes von Monet: eine Hafenansicht von Antibes, das Herr Mattai erwarb. Nach einer Schätzung von 75000 frs. stieg das Bild auf 205000 frs.; aber es ist auch ein Meisterwerk an Helligkeit, freier Luft und südlicher Freudigkeit. Die kleinen durch ihre sinnliche Grazie bestechenden Bilder Renoirs erzielten Preise, die die Schätzungen des Experten fast durchweg überstiegen. Im Gegensatz hierzu blieben die beiden Bilder Delacroix', die für das Schaffen des Malers sehr repräsentativ waren, etwas hinter der Schätzung zurück. Degas, von dem sich in der Sammlung Strauß nur weniger importante Stücke befanden, erzielte ausgezeichnete und berechtigte Preise. Beachtung fanden auch die hohen Preise für Werke von Carrière, von dem man annahm, daß der moderne Geschmack sich ihm entfremdet habe, ebenso für Bonnard, Vuillard und Marquet. Die Solidität der Kunst dieser kleinen Meister erweist demnach ihre Kraft in einem Augenblick, in dem so viele Berühmtheiten nachlassen.
Solche Anzeichen sind nicht zu unterschätzen. Sie zeigen den Kunsttheoretikern noch mehr als den Kunsthändlern die Elemente des modernen Geschmacks an, der so schwer in unserer Zeit zu erkennen ist, in einer Zeit, in der übertriebene Bewunderung mit plötzlicher Erkaltung des Interesses wechselt, in der auf den Beifall ein sensationeller Bankrott folgt. Und es haben diese Anzeichen noch einen Trost für uns: wir sehen ein Publikum um die wirklich schönen Kunstwerke geschart, das mit jedem Tage aufmerksamer, verständnisvoller und empfänglicher wird.

Ein Brief Renoirs an einen Freund*

14. Januar 1882

Mein Lieber Freund!

Ich bin über das Schicksal meines Briefes sehr besorgt, denn als ich ihn geschlossen hatte, habe ich ihn gewogen, um zu sehen, ob ich nicht zwei Marken darauf kleben müßte. Da ich aber verschiedene Briefe gleichzeitig abschickte, habe ich ihn vielleicht in ein anderes Couvert gesteckt. Weiß der Teufel, zu wem er gelangt ist? Glücklicherweise habe ich noch ein zerrissenes Konzept; ich werde versuchen, ihn noch einmal abzuschreiben, so wie es ist, ohne Sie noch extra um Nachsicht zu bitten. Sie wissen ja, daß ich nicht schreiben kann. Also, nur Mut!

Nachdem ich mich lange meinem Bruder gegenüber gesträubt hatte, schickte er mir nach Neapel einen Einführungsbrief von Herrn de Brayer. Ich lese weder den Brief, noch sehe ich mir vor allen Dingen die Unterschrift an – und befinde mich auf dem Schiff mit der angenehmen Aussicht, wenigstens fünfzehn Stunden Seekrankheit vor mir zu haben. Es fällt mir ein, in meinen Taschen nachzusehen – kein Brief, ich habe ihn wahrscheinlich in meinem Hotel liegen lassen, ich suche alles im Schiff ab – keine Rede, daß ich ihn finde. Sie können sich meine Situation vorstellen, als ich in Palermo ankomme. Die Stadt gefällt mir nicht, und ich fange schon an, mir zu überlegen, ob ich nicht am Abend mit dem Schiff zurückfahren soll. Endlich gehe ich traurig zu einem Omnibus, der die Aufschrift „Hotel de France" trägt. Ich gehe zur Post, um zu hören, wo Wagner wohnt. Niemand spricht dort französisch, und niemand kennt Wagner, aber in meinem Hotel, in dem Deutsche sind, höre ich endlich, daß er im Hotel des Palmes wohnt. Ich nehme mir einen Wagen, fahre nach Montréal, wo schöne Mosaiken sind, und werde unterwegs von einer Menge trüber Überlegungen heimgesucht. Vor meiner Abfahrt telegraphiere ich nach Neapel, übrigens ohne jede Hoffnung auf Erfolg, und ich warte. Da ich keine Antwort bekomme, fasse ich den Entschluß, mich selbst vorzustellen, setze mich hin und schreibe einen Brief, in dem ich den Wunsch ausspreche, den Meister begrüßen zu dürfen. Mein Brief schloß etwa so: ich werde mich glücklich schätzen, Grüße nach Paris zu bringen, unter anderen Herrn Lascoux und Frau Mendès. Herrn de Brayer konnte ich nicht erwähnen, da ich die Unterschrift meines Empfehlungschreibens nicht angesehen hatte. Ich komme also ins Hotel des Palmes, ein Diener nimmt meinen Brief, kommt nach ein paar Augenblicken wieder herunter und sagt auf Italienisch: Non salue il maestro, und dreht mir den Rücken. Am Morgen darauf bekomme ich meinen Brief aus Neapel, ich melde mich wieder bei demselben Diener, der diesmal meinen Brief mit ausgesprochener Mißachtung in Empfang nimmt. Ich warte an der Einfahrt und mache mich nach Möglichkeit unsichtbar, da ich nur den einen Wunsch hatte, nicht empfangen zu werden, denn ich habe mich zu diesem zweiten Versuch nur entschlossen, um der Familie zu zeigen, daß ich nicht gekommen war, um sie um zwei Francs anzubetteln.

Endlich erscheint ein blonder, junger Mensch, den ich für einen Engländer halte, aber er ist ein Russe und heißt Joukovski. Er entdeckt mich endlich in meinem Schlupfwinkel und führt mich in ein kleines Zimmer. Er sagt mir, daß er mich gut kenne, und daß Frau Wagner unendlich bedaure, mich jetzt nicht empfangen zu können. Er fragt mich, ob ich nicht einen Tag länger in Palermo bleiben wolle, denn Wagner sei gerade im Begriff, die letzten Noten am Parsifal zu schreiben; er sei in einem krankhaft nervösen Zustand, wolle nichts essen usw.

* Anmerkung der Redaktion: Dieser Brief bezieht sich auf das Seite 74 abgebildete, im Dezember bei Georges Petit für 257000 francs versteigerte Bildnis, das Renoir im Jahre 1882 von Richard Wagner gemalt hat.

Ich bitte ihn, mich bei Frau Wagner zu entschuldigen, ich hätte aber nur den einen Wunsch, abzureisen. Wir unterhalten uns noch ziemlich lange, und ich entdecke ihm den Zweck meines Besuchs. An seinem Lächeln sehe ich, daß ich damit Fiasko machen würde, und darauf gesteht er mir, daß er auch Maler sei, daß er auch das Porträt des Meisters machen möchte, und daß er ihm, um diesen Wunsch zu erreichen, seit zwei Jahren überall nachreise, aber er rät mir doch zu bleiben, indem er sagt: was er mir versagt, wird er vielleicht Ihnen bewilligen, und übrigens können Sie ja ohnehin nicht abreisen, ohne Wagner gesehen zu haben. Dieser Russe ist ein reizender Mensch, schließlich gelingt es ihm, mich umzustimmen, wir verabreden uns zum darauffolgenden Tag um zwei Uhr. Am nächsten Tage treffe ich ihn im Telegraphenamt. Er erzählt mir, daß Wagner gestern, am 13. Februar, seine Oper beendet habe, daß er sehr ermüdet sei, und daß ich nicht vor fünf Uhr kommen soll, daß er dort sein wird, damit ich mich nicht so geniert fühle, ich nehme das mit Begeisterung an und gehe in guter Stimmung fort. Um Schlag fünf bin ich da, und ich laufe meinem Diener in die Arme, der mich äußerst höflich begrüßt, mich ersucht, ihm zu folgen, und er führt mich in einen kleinen Wintergarten, dann in einen kleinen anstoßenden Salon, nötigt mich in einen mächtigen Lehnstuhl und bittet mich mit liebenswürdigem Lächeln, mich einen Augenblick zu gedulden. Ich sehe Fräulein Wagner und einen kleinen jungen Herrn, der ein kleiner Wagner sein muß, aber keinen Russen. Fräulein Wagner sagt mir, daß ihre Mutter nicht da sei, aber daß ihr Vater gleich kommen würde, und damit nimmt sie Reißaus. Ich höre das Geräusch von Schritten, die durch den dicken Teppich gedämpft sind. Es ist der Meister in seinem Sammet-Rock mit weiten, mit schwarzem Atlas gefütterten Ärmeln. Er sieht prachtvoll aus und ist sehr freundlich, reicht mir die Hand, fordert mich auf, mich wieder hinzusetzen, und nun fängt die unsinnigste Unterhaltung an, alle Augenblicke durch Ihs und Ohs unterbrochen, halb französisch halb deutsch mit gutturalen Endungen.

Je suis bien gontent, Ah, Oh, und ein Kehllaut, Sie kommen aus Paris? Nein, ich komme aus Neapel, und ich erzähle ihm von dem verlorenen Brief, worüber er sehr lacht. Wir sprechen über alles Mögliche. Wenn ich wir sage, so muß ich gestehen, daß ich nichts anderes sagte als, lieber Meister, aber gewiß, lieber Meister, und ich stand auf, um fortzugehen, da nahm er meine beiden Hände und drückt mich wieder in meinen Lehnstuhl. Addentez encore un beu, ma femme va fenir; et ce bon Lascoux gomment va-t-il? Ich sagte ihm, daß ich ihn nicht gesehen habe, daß ich seit langer Zeit in Italien sei, und daß er nicht einmal weiß, daß ich hier bin. Ah Oh, Sie werden ihn doch sicher besuchen, und darauf folgte irgendein deutscher Kehllaut. Wir sprechen über den Tannhäuser in der Oper, kurz, das dauerte mindestens dreiviertel Stunden, währenddem ich immer ausschaute, ob der Russe nicht käme. Endlich kommt er mit Frau Wagner, die mich fragt, ob ich mit Herrn von Brayer gut bekannt sei, ich blicke hoch. Herrn von Brayer, gnädige Frau, nein, den kenne ich gar nicht, ist er ein Musiker? Aber hat er Ihnen denn nicht den Brief gegeben?

Ach, de Brayé, ja, den kenne ich sehr gut, entschuldigen Sie (wir sprechen nämlich den Namen verschieden aus), und ich entschuldige mich mit einer Ausrede. Aber ich mache dieses Versehen wieder durch Lascoux gut, dessen Stimme ich sogar nachahme, um ihr zu zeigen, daß ich ihn kenne; da hat sie mir gesagt, daß, wenn ich wieder nach Paris zurückkehre, ich nicht vergessen solle, ihre Freunde zu grüßen, und vor allem dürfe ich Lascoux nicht vergessen; noch als ich mich verabschiedete, wiederholte sie es. Wir haben über die Impressionisten in der Musik gesprochen. Was für tolles Zeug mag ich da zusammen geschwatzt haben! ich war schließlich kochend heiß und vollkommen be-

trunken und rot wie ein Hahn. Kurz, der Schüchterne, der sich vorwagt, geht immer zu weit, trotzdem merke ich, daß ich ihm viel Vergnügen gemacht habe, wodurch weiß ich nicht mehr. Er verabscheut die deutschen Juden und unter anderen Wolff. Er fragte mich, ob man in Frankreich noch so viel von den „Krondiamanten" halte. Ich habe über Meyerbeer alles mögliche Schlechte gesagt, mit einem Wort, ich hatte Zeit, alle nur denkbaren Dummheiten zu machen. Da sagte er plötzlich zu Herrn Joukovski: „wenn ich mich in der Mittagsstunde wohl fühle, kann ich Ihnen bis zu meinem Frühstück sitzen, Sie wissen, Sie müssen nachsichtig sein, ich werde aber tun, was ich kann, wenn es nicht lange genug ist, kann ich nichts dafür. Herr Renoir, fragen Sie doch Herrn Joukovski, ob es ihm recht ist, wenn Sie mich auch porträtieren, vorausgesetzt, daß es ihn nicht stört." Joukovski sagte: aber wie können Sie denken, lieber Meister, ich wollte Sie gerade darum bitten usw. usw. Wie wollen Sie das Bild machen? Ich sagte, en face. Er sagte mir, daß sich das sehr gut treffe, ich werde mich mit dem Rücken gegen Sie stellen, denn ich habe eine ganz fertige Komposition. Darauf sagte ihm Wagner: Sie werden mich also malen und dabei Frankreich den Rücken drehen, und Herr Renoir wird mich von der anderen Seite aufnehmen, Ah, Ah, Oh! . . .

Am darauffolgenden Tage war ich mittags dort, und alles übrige wissen Sie. Er war sehr heiter, aber sehr nervös. Kurz, ich glaube, ich habe meine Zeit gut angewendet, 35 Minuten, das ist nicht viel, aber, wenn ich noch früher aufgehört hätte, wäre es sehr schön geworden, denn mein Modell verlor schließlich etwas von seiner Heiterkeit und wurde ein wenig steif. Ich habe diese Wandlung zu sehr mitgemacht, nun, Sie werden ja selbst urteilen.
Schließlich wollte Wagner es sehen, er sagte Ah, Ah, ich sehe wie ein protestantischer Prediger aus, was auch wahr ist. Alles in allem war ich sehr froh, daß ich nicht zu sehr Fiasko gemacht habe: es ist doch immerhin eine kleine Erinnerung an diesen wunderbaren Kopf.

Herzliche Grüße

Renoir.

Ich lese meinen Brief nicht noch mal durch, ich würde ihn wieder zerreißen, und das wäre der fünfzehnte. Sollte etwas vergessen sein, so erzähle ich es Ihnen mündlich.

Er hat des öfteren wiederholt, daß die Franzosen zu viel Kunstkritiken lesen. Die Kunstkritiker, Ah, Ah, mit einem schallenden Gelächter. Die deutschen Juden! aber Herr Renoir, ich weiß, daß es in Frankreich sehr nette Menschen gibt, die ich mit den deutschen Juden nicht in einen Topf werfe. Leider kann ich nicht die offenherzige Heiterkeit schildern, die der Meister während des ganzen Gesprächs zur Schau trug.

Berliner Auktionen

Vor zwei Jahren wurde der Berliner Kunstbesitz von Goldschmidt-Rothschild bei Ball und Graupe versteigert. Die gleichen Firmen werden nun die Kostbarkeiten aus der Grüneburg, dem alten Fraukfurter Familienschloß der Rothschilds, ausbieten und sicherlich wieder ein internationales, sehr interessiertes Publikum bei sich sehen. Die Lieblingsgebiete des reichen Sammlers sind vertreten, vor allem hervorragende signierte Louis XV- und Louis XVI-Möbel, die mit Recht berühmte Tapisserienreihe nach Entwürfen von Boucher und Oudry, Bronzen von Falconet, Clodion, Gouthières, seltene Stücke der Sèvres-Manufaktur. Der erlesensten Dekoration dienen die Gemälde, oft abgebildete Porträts von Lawrence, Romney, Reynolds, van Loo, drei große Pastoralen von Pater, eine Gartenszene von Lancret, Landschaften von Robert, Guardi, Morland, ein Genrebild von Boilly, ein bedeutendes Reiterbildnis von Goya. Ein ungewöhnliches Material von bester Provenienz!

E.

EDGAR DEGAS, FRAU BEIM VERLASSEN DES BADES
PASTELL ÜBER MONOTYPIE. 17:22 cm. 37000 FRANCS
SAMMLUNG JULES STRAUSS, VERSTEIGERT BEI GEORGES PETIT, PARIS

Anekdoten

Auguste Rodin hatte eine besonders schöne Büste von Gustave Geffroy modelliert. Der Schriftsteller ist dargestellt mit vorgeneigter Stirn, gesträubtem Haar, das Gesicht verkrampft in einem harten, beinah gewalttätigen Ausdruck.

„Finden Sie nicht", fragte Rodin einen Besucher, „daß die Büste von Geffroy dem berühmten antiken Kopf des Caracalla gleicht?"

„Ja", antwortete der Besucher, „– und dabei war Caracalla ein Scheusal, während Gustave Geffroy . . ."

„Geffroy hat nur keine Gelegenheit gehabt, ein Scheusal zu sein, das ist alles!"

*

Im Atelier: „Soeben hat mir ein Amerikaner 25000 Franken für dieses Gemälde geboten."
„Möglich, ich aber könnte Ihnen höchstens hundert Franken dafür geben."
„Nehmen Sie es, . . . unsere Meisterwerke sollen Frankreich nicht verlassen"

*

Um die Ausstattung eines Stückes zu vervollständigen, das am Théatre Gymnase, einige Jahre vor dem Kriege, gespielt wurde, lieh Rodin einen seiner Gipsabgüsse aus. Im Verlauf der Spielzeit wurde dieser wertvolle Kunstgegenstand so sorgsam in acht genommen, daß das von allen gefürchtete Unglück nicht eintrat. Aber am Tage nach der letzten Aufführung erhielt Rodin von Herrn Alphonse Franck, dem Direktor des Theaters, folgenden Brief:
„Teurer Meister, ach, leider ist das unvergleichliche Werk, das Sie die Güte hatten, uns zu leihen, den Händen eines ungeschickten Gehilfen entglitten und ist zerbrochen. Ich bin über dieses Mißgeschick tief betrübt, und ich bitte Sie, die Freundlichkeit zu haben, mir die Entschädigungssumme angeben zu wollen, die ich Ihnen schulde."
Rodin antwortete, daß er dieses Unglück vorausgesehen, seine Leihgabe aber so völlig vergessen hätte, daß es ihm unmöglich wäre, die geringste Summe anzunehmen. Der Brief endete mit den Worten: „Als ich sie Ihnen lieh, hatte ich Abschied von ihr genommen und sie Ihnen abgetreten."
Darauf gestand ihm Alphonse Franck:
„Dank, Meister; die Büste steht bei mir auf dem Ehrenplatz. Ich bewundere sie ungemein, wußte aber nicht, auf welche Weise ich Sie darum bitten sollte."

*

Welche Genugtuung würden für Cézanne die Preise sein, die seine Bilder jetzt bei Auktionen erreichten, welche Genugtuung nach den bei seinen Lebzeiten erlittenen Demütigungen! Die härteste Demütigung war für ihn vielleicht die, die ihm am Todestag seines Vaters zugefügt wurde. Er hatte sich am Kopfende des Bettes aufgestellt und begann die Skizze, als seine Frau ihm sagte:
„Laß das Paul, es ist jetzt nicht der Augenblick zu scherzen. Wenn wir die Züge Deines Vaters festhalten wollen, brauchen wir einen richtigen Maler."

*

Wölfflin sah einen jener Kulturfilme, die das langsame Wachsen einer Pflanze in wenige Minuten zusammendrängen und das Aufbrechen, Sichentfalten und Verblühen einer Blume in dramatischer Kürze zeigen. Wölfflin erhob sich unwillig und sagte in seiner charakteristischen schweizer Sprechweise zu seinem Begleiter: „Das kann ich nicht ertragen — diese eiligen Blumen!"

*

Zweiunddreißigster Jahrgang, zweites Heft. Redaktionsschluß am 21. Januar, Ausgabe am 10. Februar 1933.
Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer.
Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G. m. b. H., Leipzig.

PHILIPP OTTO RUNGE, DIE FRAU UND DAS KIND DES KÜNSTLERS

NEUERWERBUNG DER NATIONALGALERIE

LUCAS VAN LEYDEN, SELBSTBILDNIS. TEILSTÜCK

BRAUNSCHWEIG, MUSEUM. AUS MAX J. FRIEDLÄNDERS „ALTNIEDERLÄNDISCHER MALEREI",
BAND X, 1932, BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

Wie beurteilen Juristen Bilderfälschungen?

Urteilsgründe der Berufungsinstanz im Wacker-Prozeß

Anmerkungen der Redaktion:

Die folgenden Ausführungen sind Auszüge der schriftlichen Urteilsgründe der Berufungsinstanz im Bilderfälschungsprozeß Wacker. Mitgeteilt werden hier nur einige Feststellungen, die grundsätzlich Wichtigkeit insofern haben, als sie zeigen, wie die Aufgabe der Beurteilung von Kunstwerken vom Gericht angesehen worden ist. Das ganze Urteil ist sehr ausführlich. Allein der Teil, der sich besonders mit der Frage der Bilderfälschung beschäftigt und der für die hier mitgeteilten Auszüge in Frage kam, umfaßt mehr als sechzig Schreibmaschinenseiten. Das Urteil ist in diesem Teil aufschlußreich, weil es eine objektive Darstellung des in wochenlanger Verhandlung gesammelten Materials nebst dessen kritischer Würdigung gibt, und weil es denen, die sich mit Kunst beschäftigen, zeigt, inwieweit die Methoden der forensischen Praxis sich von den Methoden der Kunstforschung unterscheiden müssen, in welcher Richtung also die Untersuchungsmethoden bei Fälschungen für die Zwecke von Recht und Wirtschaft auszubauen sind.
Im wesentlichen sind die angewandten Methoden die folgenden gewesen: die kunstkritische Methode (im weitesten Sinne einschließlich maltechnischer und kunstwissenschaftlicher Untersuchungen) – die philologische Methode auf der Grundlage des Briefwechsels van Goghs mit seinen Verwandten – chemisch-physikalische Untersuchungen der Farbe – Untersuchungen mit der Quarzlampe – röntgenologische Untersuchungen – daktyloskopische Untersuchungen – sonstige kriminologe Untersuchungen. Ferner sind Ermittelungen nach einem früheren Vorkommen der Bilder angestellt worden.
Besonders interessant ist die Stellungnahme des Gerichts zur kunstkritischen Methode. Auf die röntgenologischen Untersuchungen, die allein zwanzig Schreibmaschinenseiten umfassen, kann hier des beschränkten Raumes wegen nicht näher eingegangen werden. Das Gericht spricht der röntgenologischen Methode bei der Aufdeckung von Bilderfälschungen viel Bedeutung zu.

*

Aus dem Urteil

Bei Würdigung aller Untersuchungsergebnisse ist sich das Gericht darüber klar gewesen, daß die Prüfung von Fälschungen van Goghscher Gemälde durch gewisse Tatsachen erschwert wird, die sich aus der Eigenart des

Werkes van Goghs und seinen Schicksalen ergeben, und daß diese Tatsachen bei der Würdigung der Untersuchungsergebnisse nicht außer acht gelassen werden dürfen.

Van Gogh hat in einem Zeitraum von drei bis vier Jahren eine Entwicklung im wahrsten Sinne des Wortes durchrast, zu der andere Meister ein ganzes Leben gebraucht haben.

Er war von höchster Produktivität und hat in manchen Zeiten in zwei Tagen durchschnittlich drei Gemälde gemalt. In seiner Technik hat er dabei häufig gewechselt. Er hat nach dieser und jener Richtung hin zahlreiche Versuche angestellt. In der Zeit seines besten Schaffens hatte er unter großer materieller Not zu leiden. Er wurde in dieser Zeit von einer schweren geistigen Erkrankung befallen und damit den tiefsten seelischen Erschütterungen ausgesetzt.

Unter diesen Umständen sind Werke von den verschiedensten Eigenarten entstanden, bei denen der, der die geistige Persönlichkeit van Goghs nicht eingehend studiert hat, nicht die Hand des gleichen Meisters vermuten würde.

Ferner sind auch Werke von sehr verschiedener Qualität entstanden.

*

Die Armut zwang van Gogh, seine Materialien herzunehmen, wo er sie zu den billigsten Preisen bekommen konnte, und diejenigen Materialien zu wählen, die am billigsten waren.

Die Leinwände wechseln bei van Gogh in reichstem Maße. Neben besten französischen Leinwänden kommen solche minderer, schlechter und schlechtester Qualität vor. Er hat in seiner Notlage als Malgrund selbst Handtücher und Jute verwendet, um überhaupt malen zu können.

Die verwendeten Farben sind oft minderwertig. Van Gogh hat Farben von den verschiedensten Quellen bezogen und hat oft die billigsten Farben benutzt. Er bittet in seinen Briefen den Bruder, billigere Farben zu kaufen und für dasselbe Geld die doppelte Menge Farbe zu beschaffen, er bittet ihn, grobe Farbe zu kaufen.

*

Van Gogh befand sich auch nicht in der Lage, seinen Werken die bestmögliche Pflege angedeihen lassen zu können. Bei seiner großen Schaffenskraft mußte er oft darauf bedacht sein, eine schnelle Trocknung der Bilder herbeizuführen. Bei der Versendung der Bilder an seinen Bruder und seine Mutter hat er die Bilder gerollt. Er hat zum Teil Bilder versandt, die noch nicht ganz getrocknet waren, und hat den Bruder dann gebeten, die Bilder zum Trocknen noch der Luft und dem Licht auszusetzen. In

EDGAR DEGAS, AM MEER. PASTELL

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT BEI PAUL ROSENBERG, PARIS

MITTELMEDAILLON EINER SILBERSCHALE
PERSIEN, 1.—2. JAHRH. N. CHR.

GLASIERTER TELLER MIT LÜSTERMALEREI
PERSIEN, 13. JAHRH. N. CHR.

BERLIN, ISLAMISCHE KUNSTABTEILUNG

PETER BRUEGEL, DIE HEIMKEHR DER HERDE. 117 : 159 cm

WIEN, GEMÄLDEGALERIE

OTTO HERBIG, SOMMERMORGEN AN DER MUR

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

der Familie van Goghs wurden die Bilder zwar nach Kräften sorgfältig behandelt, aber auch diese hatte nicht die Erfahrung und die Mittel, um die Bilder vor Beschädigungen zu bewahren. Die Witwe Theo van Goghs hat die Leinwände zum größten Teile von den Keilrahmen abgenommen und übereinander aufgeschichtet aufbewahrt. Dabei sind Bilder zusammengeklebt und bei Durchsicht des Stapels beschädigt worden. Der Sachverständige Traas, der 167 van Goghs, zum größten Teil aus dem Besitz der Familie van Gogh, restauriert hat, hatte diese zumeist in einem schrecklichen Zustande gefunden. Bei vielen Bildern blätterte die Farbe bei der geringsten Berührung ab.
Zahlreiche van Goghs sind überhaupt nicht in den Besitz der Familie van Gogh gekommen. Soweit der Meister sie nicht selbst verschenkt oder als Gegenwert für Leinwände usw. in Zahlung gegeben oder sie bei einem Wechsel des Aufenthalts zurückgelassen hat, sind offenbar zahlreiche Gemälde bei seinem Tode oder bei dem Tode seines Bruders Theo van Gogh, auf den der Nachlaß des Meisters zunächst übergegangen war und der etwa ein halbes Jahr nach dem Meister verstorben ist, abhanden gekommen. Von etwa achthundert Bildern, die im Katalog von de la Faille aufgeführt werden, sind nur etwa zweihundertfünfzig Bilder in den Besitz der Familie van Gogh gelangt. In den neunziger Jahren wurden Bilder van Goghs von Straßenhändlern in Paris am Seinekai für 5, 10, 20 bis höchstens etwa 30 frs. angeboten. Zahlreiche Bilder sind also in die Hände von Leuten geraten, die sie nicht zu behandeln verstanden. Viele Bilder sind später an den ungeeignetesten Aufbewahrungsorten entdeckt worden.
Alle diese Umstände erschweren eine Untersuchung der hier streitigen Bilder erheblich. Sie zwingen, wie gesagt, zu besonderer Vorsicht bei der Beurteilung äußerer Merkmale.
Die Untersuchung wird weiter dadurch erschwert, daß van Gogh sich selbst häufig wiederholt hat. Dieser Umstand begünstigt gerade Fälschungen nach Werken des Malers van Gogh.

*

Das Gericht ist sich mit den Sachverständigen darüber einig, daß die kunstkritische Methode eine durchaus exakte und sogar die feinste Methode ist, um den Schöpfer eines Werkes festzustellen und damit auch die Frage, ob ein Bild falsch ist, zu klären. Alle Sachverständigen sind der Ansicht, daß auch der gewandteste Fälscher die Pinselhandschrift eines Meisters nicht nachmachen und vor allem auch seine eigene Pinselhandschrift nicht verleugnen kann. Es gibt nach einem in der Verhandlung zitierten Wort, dem nicht widersprochen worden ist, keine guten Fäl-

PETER BRUEGEL, DIE TREULOSIGKEIT DER WELT. 86 cm HOCH

NEAPEL, NATIONALMUSEUM

schungen, sondern nur irrende Kenner. Gleichwohl hat die kunstkritische Methode für das Gericht nur bedingten Beweiswert.

*

Obwohl einzelne der Ausführungen sowohl der deutschen als auch der holländischen Sachverständigen auf das Gericht einen großen Eindruck gemacht haben und auch dem Gericht zahlreiche Einzelgründe sehr einleuchtend erschienen sind, ist das Gericht doch zu dem Ergebnis gekommen, daß die kunstkritischen Untersuchungen insoweit, als ein Streit zwischen den Sachverständigen besteht, wohl für die Kunstforschung weiter von hoher Bedeutung sein werden, daß sie aber für die Urteilsfindung des Gerichts nur geringen positiven Beweiswert haben. Die

PETER BRUEGEL, KOPF EINER ALTEN BÄUERIN. 22:18 cm

MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK

kunstkritische Methode entzieht sich durchaus einer Nachprüfung auf analytischem, logischem und sonstigem Wege.
Das Gericht hat zunächst nicht das Mittel, die auseinandergehenden Meinungen der Sachverständigen durch ein Obergutachten nachprüfen zu lassen.
Unter den vernommenen Gutachtern sind schon die hervorragendsten Kenner des van Goghschen Werkes.
Im übrigen würde auch bei Erstattung eines Obergutachtens nur immer wieder die Frage auftauchen, ob der Gutachter oder der Obergutachter irrt.
Das Gericht sieht aber auch keine Möglichkeit, selbst den Streit der kunstkritischen Gutachter zu entscheiden.
Es handelt sich bei einem Kunstwerk nicht um einen Tatbestand, der analytisch erfaßt werden kann. Das Erfassen eines Kunstwerkes geschieht gerade synthetisch, nicht unter einem zergliedernden, sondern unter einem zusammenfassenden Blicke. Dieser Blick ist eine besondere Anlage, der bei einem Menschen mehr, bei dem andern weniger vorhanden ist. Es ist selbstverständlich, daß das Gericht nicht diese Fähigkeit des Schauens hat wie die vernommenen Sachverständigen, die nicht nur die Liebe zur Kunst und das Verständnis für sie veranlaßt haben, ihre gesamte Lebensarbeit der bildenden Kunst zu widmen, sondern die auch in jahre- und jahrzehntelanger Übung ihren Blick geschärft haben. Die Richter des erkennenden Gerichts können also auf dem Wege des Erfassens der objektiven Unterlagen der Gutachten die Sachverständigen nicht überprüfen und korrigieren.
Das Gericht kann aber auch die Gründe, die die Sachverständigen für ihre Stellungnahme angeben, nur bis zu einem gewissen Grade überprüfen, nämlich nur insoweit, als diese Gründe auf einer logischen Denktätigkeit beruhen. Der wesentlichste Bestandteil der Gründe der Sachverständigen besteht nun aber nicht auf einer logischen Denktätigkeit, sondern auf einem durchaus intuitiven Schließen. Auf Grund der ständigen Beschäftigung mit einem Meister bildet sich in dem Beschauer ein ganz bestimmtes Bild der geistigen Persönlichkeit des Meisters, in welchem die einzelnen Elemente, die zur Bildung der Gesamtvorstellung geführt haben, nur noch bis zu einem gewissen Grade bewußt unterschieden werden. In einem neuen unbekannten Gemälde, das angeblich vom gleichen Meister herrühren soll, erschaut nun der Betrachter ein geistiges Etwas, das entweder in das Bild der Gesamtpersönlichkeit des Meisters hineinpaßt oder nicht hineinpaßt. Dieses erste intuitive Erfassen ist beim Kenner durchaus das primäre, die Einzeluntersuchung das sekundäre... das Gericht kann nun nur diesen sekundären Teil der kunstkritischen Gutachtertätigkeit nach-

GRABMAL DER „ARCHIO, TOCHTER DES AGATHOKLES“ VON DER INSEL MELOS. UM 500 VOR CHR.
ROTER KALKSTEIN

AUSGESTELLT IM INSCHRIFTENSAAL DES PERGAMONMUSEUMS, BERLIN

prüfen. Dieser Teil kann aber nie das intuitive Erfassen ersetzen. Der Wert der Beweisführung gegenüber einem Dritten wird aber bei einem Streit der Meinungen vor allem auch dadurch herabgesetzt, daß es sich hier um stoffliche und seelische Feinheiten handelt, für die die Sprache keine Begriffe hat. Bei der Begutachtung eines Kunstwerkes fehlt auch dem Kenner die letzte sprachliche Ausdrucksmöglichkeit...
Das Gericht hat daher bei den Bildern, über die die Sachverständigen streiten, eine Entscheidung über die kunstkritischen Gutachten nicht treffen können, und zwar auch in den Fällen nicht, in denen dem Gericht selbst eine Meinung für die weitaus einleuchtendere erschien, da das Gericht in solchen Fällen möglicherweise durch Gesichtspunkte, die mit kunstkritischen nichts zu tun haben, getäuscht werden konnte.

*

An Hand von Briefstellen aus Briefen van Goghs haben einzelne Sachverständige versucht, zur Frage der Echtheit und Unechtheit der Wackerschen Bilder Stellung zu nehmen...
Das Gericht hat dieser Methode für die Wahrheitsfindung im vorliegenden Falle wenig Bedeutung beigemessen.
Zunächst führen die Briefe Vincent van Goghs an seine Verwandten nicht sämtliche von dem Meister gemalten Bilder auf. Aus dem Fehlen eines Hinweises auf ein Bild der Art, wie es der Angeklagte im Besitz gehabt hat, kann daher nicht ohne weiteres darauf geschlossen werden, daß van Gogh das Bild nicht gemalt hat.

*

Hier ist insbesondere auch zu beachten, daß die Beschreibungen van Goghs bei aller Genauigkeit nicht so eingehend sind, um eine sichere Identifizierung zu gestatten. Ferner ist zu berücksichtigen, daß ein Fälscher durch eine Briefstelle, die bisher nicht als Beleg verwendet werden konnte, gerade zu dem Gegenstand der Fälschung angeregt sein kann.

*

Nach Ansicht des Gerichts erscheint es undenkbar, daß van Gogh in einem so langen Zeitraum, in welchem die Wackerschen Bilder nach ihrem Sujet und ihrer Technik gemalt sein müssen, dreizehn Bilder hergestellt haben könnte, die nach den röntgenologischen Untersuchungen im Strich und im Aufbau untereinander so ähnlich und gegenüber den übrigen Werken aus dieser Zeit so abweichend gemalt sind, daß ferner diese Bilder sich zufälligerweise gerade in der Hand eines Besitzers vereint haben könnten.

RICHARD SEEWALD, AUS DEM „ALTEN BESTIARIUM“. BLEISTIFTZEICHNUNG

„UND WURDEN GENÄHRT MIT DEM FLEISCH DER FREMDLINGE“

Bemerkungen eines Malers zum Problem der abstrakten Malerei

von **RICHARD SEEWALD**

Der Zufall führte mir in Rom eine deutsche Zeitung in die Hände, in der ich las, daß sich in Berlin eine Künstlervereinigung gebildet hätte, deren Mitglieder ausschließlich Maler und Bildhauer der abstrakten Kunst sind.

Ich habe diese Gründung mit großer Genugtuung begrüßt als Zeichen des Machtbewußtseins, des offiziellen Charakters, den diese Kunstrichtung nun für sich in Anspruch nehmen will, habe sie begeistert begrüßt gemäß dem Satze Schopenhauers, daß falsche Ideen desto schneller als falsch erkannt werden, je ungehemmter sie sich entfalten können.

Was hat diese Künstler veranlaßt, erst jetzt sich zu dieser Vereinigung zusammenzuschließen, obgleich sie bisher fast ängstlich vermieden, geschlossen auszustellen, bei großen Ausstellungen gemeinsam und ausschließlich in einem Saal zu hängen, so gewissermaßen betrachtet sein wollend als Außenseiter, Einzelne und Besondere, obgleich sie doch längst Akademieprofessoren sind, Staatsmedaillen haben und in den Museen hängen?

Ist es der Erfolg Picassos, das offizielle Gesicht, das dessen große Ausstellung in Zürich trug; das erstaunliche Gerücht, daß 25000 Menschen sie besucht haben?

Ich weiß es nicht, aber ich habe diese Ausstellung gesehen und wie ein Blitz ist in mir die Überzeugung aufgestanden, daß diese Ausstellung ein „historischer Augenblick" in der europäischen Kunstgeschichte ist, und ebenso spontan legte ich mir die Frage vor, was wohl ein gebildeter Europäer, der nichts von Picasso und der abstrakten Malerei wüßte, zu ihr sagen würde.

Hier hingen Rahmen an Rahmen, fast unzählige bemalte Leinwände, Bilder also, denn gerahmte und bemalte Leinwände bezeichnen wir gewohnheitsgemäß als Bilder.

(Es ist übrigens merkwürdig, daß die französische Sprache das Wort Bild in diesem Sinne nicht kennt, sondern mit tableau, toile, nur die Fläche bezeichnet und mit image nur die naiven Bilderbogen von Epinal.)

Bilder stehen aber für etwas, sind Abbilder, Zeichen. Die erste Frage, die ein naiver Mensch vor einem Bild stellt, heißt: was ist hier dargestellt? Was ist hier nun dargestellt; wofür stehen diese Bilder? Wer es sagen kann, der trete vor. Geschwätz haben wir genug gehört.

Das stolze Wort Picassos ist bekannt: La nature existe – ma toile aussi.

RICHARD SEEWALD, AUS DEM „NEUEN BESTIARIUM“. BLEISTIFTZEICHNUNG
„GOTT WIRD SICH ERSEHEN EIN SCHAF ZUM BRANDOPFER“

Erinnert es nicht lebhaft an den Satz Ludwigs XIV.: L'Etat – c'est moi? Von diesem Satz wissen wir, daß er von Einem gesagt wurde, der die Idee des Staates ad absurdum geführt hat; ist jener von Einem gesprochen worden, der die Kunst ebenso weit geführt hat?
Wenn sich nämlich auch nicht sagen läßt, wofür diese Bilder stehen, so läßt sich doch sehr wohl sagen, wofür sie nicht stehen, und das ist das Menschliche. Sie sind absolut unmenschlich. (Ich spreche nicht von den drei Bildern, auf denen der Maler seinen Sohn malte.) Sie schlagen ins

Gesicht dem Bilde des Menschen, der denken lernte in der Schule Griechenlands und erleuchtet wurde durch das alte und neue Testament; also schlagen sie ins Gesicht dem europäischen Menschen, dem Menschen des Abendlandes.
Dies wäre die große und tiefe Beunruhigung, die jenen Europäer ergreifen würde, von dem ich vorher sprach, und dies war die, die mich bis zur Angst ergriff, als ich – als Maler tief bewundernd die Werke dieses vielleicht größten lebenden Malergenies – die Säle durchwanderte, dies war dieselbe Beunruhigung, die in Rom mich befiel, wenn in den Antikensammlungen plötzlich die Scheußlichkeit des hundsköpfigen Anubis oder die brüstestrotzende Formlosigkeit der großen Mutter Isis vor mir standen.
Und was ich von der Kunst dieses einzelnen Malers sagte, es trifft zu auf die ganze abstrakte Kunst. Ich wiederhole es noch einmal: sie ist ein Verrat am Menschen, am europäischen Menschen.
Es war eine Zeitlang stiller geworden um diese Bewegung. Seit einigen Jahren hat sie erneut zugenommen, wenn ich auch glaube, richtig beobachtet zu haben, daß dieser Zuzug sich nicht aus den Jungen rekrutiert, sondern im Gegenteil ausschließlich aus den Alteren um die Fünfzig herum, so daß mir schon der Gedanke gekommen ist, es handle sich hier um eine Erscheinung der Wechseljahre, um „Torschlußpanik".
Doch ich lasse den Scherz beiseite.
Es trifft sich, daß ich im Gespräch einige dieser Maler sich darauf berufen hörte, ein augenblicklich sehr in der Mode befindlicher Zeitgenosse spräche es geradezu als Forderung der neuen Kunst aus, daß sie den Menschen aus sich entferne; und es trifft sich, daß in einem anderen Buche dieser selbe Schriftsteller von seiner Philosophie sagt, sie würde den Griechen ärgerlich sein. (Ist es Zufall, daß Herr Ortega y Gasset ein Spanier ist wie Picasso?)
Dies ist aber genau das was ich meine. Was ich aber unter der Entmenschlichung der abstrakten Kunst verstehe, mag ein Beispiel am besten zeigen: Es gibt ein abstraktes Bild eines deutschen Malers „das Telefon" und es gibt ein Bild mit zwei Schuhen von Van Gogh. Bei dem ersten wird nicht einmal ein Generaldirektor lebendig vor unseren inneren Augen, bei dem zweiten sehen wir die ganze mühsalbeladene Menschheit in diesen Schuhen stehen.
Oder ist das etwa keine Kunstbetrachtung? Sind wir wieder zum l'art pour l'art zurückgekehrt?
In der Tat, dies ist der zweite Vorwurf, den ich dieser Kunst mache. Sie ist eine Angelegenheit für „Kenner", für Spezialisten, für einen klei-

RICHARD SEEWALD, AUS DEM „NEUEN BESTIARIUM". BLEISTIFTZEICHNUNG

„EINE FLUT VON KAMELEN WIRD DICH BEDECKEN,
DROMEDARE AUS MIDIAN UND EPHA.
AUS SABA KOMMEN SIE ALLE . . ." (JES. 60)

nen Kreis von Eingeweihten. Daran ändern auch nichts die 25000 Besucher, denn das sind die Besucher der Sechstagerennen, die Sucher der Sensationen.

Und doch bleibt ein Gefühl der Verwirrung übrig über dieses Zusammenfallen äußerster Exklusivität und äußerster Popularität, und man sucht nach Erklärung oder wenigstens Parallelen in der Geschichte der Künste und Kulturen.

Denn der Vergleich ist eine dem Menschen angebotene Hilfe, er muß nur nicht daraus einen Spaß machen und schwelgend in der Häufung der Ähnlichkeiten schließlich vergessen, daß er nach einer Erklärung suchte, nicht nur nach einer Feststellung.
Nun ist die Zeit, die mit der unsern eine geradezu verblüffende Ähnlichkeit hat, die des Hellenismus. Das ist schon so häufig gesagt worden, daß hier nicht der Platz ist, im Großen diese Ähnlichkeit nachzuzeichnen. Wir wollen uns begnügen, einen Blick auf die Kunst dieser Zeit zu werfen, und da wir von der Malerei nichts wissen, auf die Dichtkunst.
Hier haben wir sofort das gleiche Bild. Königliche Ehren genossen Arat und Kallimachos, zwei Dichter, von denen die Literaturgeschichten übereinstimmend sagen, daß sie nur einem kleinen Kreise genießbar waren, für das Volk aber unverständlich durch die Gesuchtheit ihrer Sprache, die Abstrusität ihrer Stoffe, durch die völlige Abstraktion vom Leben. Daneben haben wir – wie bei uns – den nackten Realismus des Herondas, den Verhöhner von Religion und Gesellschaft Menippos, Menander, den Vater der neuen Komödie, der den metaphysischen Witz der alten verließ und so zum Vater des Films wurde.
Was ist von allen diesen so hochgeehrten Künstlern übrig geblieben? Ein paar Seiten in der Literaturgeschichte, für unser Bewußtsein sind sie tot. Lebendig geblieben sind allein zwei Dichter, die in ihrer Zeit belächelt, verachtet und fast verhöhnt wurden, die beide Alexandria, die Hauptstadt des Geschmacks und der Kultur, verlassen mußten, um unbeachtet in der Provinz zu leben: Apollonius, der Dichter der Argonauten, und Theokrit, der Dichter der Idyllen, der eine, uns so vertraut von Jugend an durch die Nacherzählung Gustav Schwabs, der andere durch die Übersetzung Mörikes in die deutsche Literatur eingegangen.
Warum nun ist dies so? Waren sie die „verkannten Genies“ ihrer Zeit? Nein; vielleicht oder sicherlich waren Kallimachos und Arat genialere Figuren, größere Künstler als diese beiden; aber diese allein gaben den göttlichen Funken weiter, der bei Homer aufflammte und an dem dann Virgil seine Fackel entzünden konnte, mit der er noch das Mittelalter erleuchtete und die nie erlöschen wird.
Und dieser Funke ist die Anerkennung der Hierarchie, die Treue gegen die großen Gesetze der abendländischen Kunst, deren erstes für die Malerei aber lautet, daß sie gebunden ist an den Gegenstand, an die von Gott geschaffenen Dinge und Kreaturen, daß der Maler nicht dem Chaos gegenübersteht, aus dem er, ein Gott, beliebig schaffe, sondern daß er bereits der Ordnung begegnet, die immer neu aufzudecken seine unendliche Aufgabe ist.

RICHARD SEEWALD, AUS DEM „NEUEN BESTIARIUM". BLEISTIFTZEICHNUNG
„UND ALSBALD, DA ER NOCH REDETE, KRÄHTE DER HAHN"

Kunst ist Ordnung. Das ist ihr erstes Gesetz. Das ist das Gesetz der großen klassischen Kunst des Abendlandes. An ihm haben auch wir uns zu orientieren, wenn wir nicht dem Chaos und der Auflösung anheim fallen wollen.

Die deutsche Malerei hat zwei Höhepunkte gehabt: um 1500 mit jener Reihe großer Namen, die ich nicht nötig habe zu nennen, und vor hundert Jahren in C. D. Friedrich und Runge. Beide stellen sich dar als innige Durchdringung des deutschen mit dem Geiste der Antike. (Ich sage Durchdringung,

nicht Nachahmung. Wohin die führt, haben ebenfalls vor hundert Jahren die Nazarener gezeigt.)

Fast unbemerkt haben wir aber noch einen dritten Höhepunkt erlebt, nicht so weit entlegen, hineinragend in unsere Tage. Das ist das den Deutschen so fremde Werk von Hans von Marées.

Daß es in der modernen deutschen Malerei keinen gibt, der auch nur entfernt an ihn heranreicht – beileibe auch nicht Leibl –, daß er eine Figur ist im europäischen Kunstschaffen, die ebenbürtig an die Seite der großen Franzosen tritt und damit die Legende zerstört, die Deutschen seien keine Maler, daß er uns Deutschen näher stehen sollte als diese – und welcher Deutsche wollte sich dem entziehen, wenn er in München vom Werke Marées' hinübergeht zu den erlesenen Werken der Franzosen, die diese Galerie als Tschudi-Stiftung bewahrt – das haben die Deutschen so gut wie nicht bemerkt oder vergessen es immer wieder.

Und auch dieser Gipfel ist wie jene anderen zwei emporgewachsen aus der Durchdringung des deutschen Geistes mit dem der Antike.

Sicherlich, wir sollen nicht wie Marées malen, wie man nicht malen soll wie Caspar David Friedrich oder wie Baldung Grien; aber wir sollten wohl versuchen, aufs neue das Band zu knüpfen, das diesen Großen wurde zur Strickleiter, auf der sie die Zinnen des unsterblichen Ruhms erklommen.

„Die Toten reiten schnelle", deshalb sind auch die Kunsthistoriker schon am Ziel und rufen „Ick bin schon hi", wie jenes Tier in der Fabel, während den Malern die Zunge aus dem Hals hängt.

Im Berliner Kronprinzenpalais sah ich bereits zwei Säle voll neuer „Durchdringung des deutschen mit antikem Geiste". Es schienen mir aber zum größten Teile Handarbeiten teutscher Jungfrauen beiderlei Geschlechts zu sein. Blühe also von jetzt ab, deutsche Kunst, treibe Hälmchen und Blättchen, Knöspchen und Blümchen!

„Das ist klassisch", sagt der Hausknecht bei Nestroy.

ERNST FRITSCH, BALKON IM JUNI 1932

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION. PHOTO ROTHSCHILD-LANKWITZ

Bruegel

Vor wenigen Jahrzehnten noch hätte man den Namen so einfach nicht hinschreiben können. Die Leser hätten gefragt, ob der ältere Pieter, der „Bauern-Bruegel" gemeint sei, Pieter, der Jüngere, der „Höllen-Bruegel", oder Jan, der zweite Sohn, der als „Sammet-Bruegel" bekannt ist. Heute ist der Name des Vaters eine Vorstellung wie Hals, Holbein oder Cranach, bei denen man auch nicht fragt, ob die älteren oder die jüngeren gemeint seien. Der Wiener Verlag Anton Schroll & Co. konnte darum auf den Deckel eines großen Bandes mit Reproduktionen der Gemälde lapidar das Wort „Bruegel" setzen.

Daß diese repräsentative Publikation heute gewagt wird, ist hoffnungsvoll. Von der Ausführung des Unternehmens läßt sich Gutes sagen. Ein grundsätzlicher Einwand ist gegen die farbigen Reproduktionen zu erheben; anderseits spricht gerade in diesem Fall auch manches dafür. Die einleitenden Seiten und die Notizen zu den Bildern von Gustav Glück verraten in jedem Wort den überlegenen Kenner. Der Hauptgewinn besteht darin, das gemalte Lebenswerk Bruegels, wie es sich heute der Forschung darstellt, so übersichtlich vor sich zu haben.

Es ist das Werk eines der Begabtesten, die jemals gelebt haben. Kaum ein anderer Maler hat diese lebendige Vielseitigkeit. Jedes Bild scheint das Beste zu sein. Auf der einen Seite ist Bruegel der geborene Meister der Landschaft, auf der anderen Seite einer der größten Gestalter der menschlichen Komödie. Im Altmeisterlichen ist alles Moderne latent schon enthalten. Heroismus und Pathos, Idylle und Satire, Starkes und Zartes, Ethos und Geschmack, Idealisiertes und Groteskes klingen zusammen und ergeben eine überreiche Einheit von ewiger Aktualität. Genaueste Detailbildung, illustrative Akribie und ruhige Geduld gehen Hand in Hand mit einer ganz großen, durch alle Stadien der Arbeit festgehaltenen Konzeption, mit einem einzigen Sinn für Ganzheiten. In jedem Bild scheint die Welt zu sein; die Synthesen aber wirken wie Naturstudien. Die Gemälde, die zu den frühesten nicht auf Bestellung gemalten „Staffeleibildern" gehören, sind Panoramen des Menschlichen; ihr Gegenstand ist die wissende Bestürzung. Über die Darstellungen von Sprichwörtern könnte man setzen: die Welt als Irrenhaus; die Bauernbilder haben die naturalistische Drastik biblischer Schilderungen; die Landschaften malen Jahreszeit und das Wetter als Grundelemente der Schöpfung. Ein Künstler, der mit allen Instinkten Maler war, ein Mensch, der vom Himmel durch die Welt zur Hölle gegangen ist. In diesem Riesentalent war genug Substanz für zehn bedeutende Maler. Heute mutet eine solche Künstlerpersönlichkeit an wie eine Märchengestalt, wie ein Wunder! Aber so etwas gab es einmal. Und kann es wieder geben.

Karl Scheffler

Es ziemt sich, bei dieser Gelegenheit des schönen Bruegel-Aufsatzes zu gedenken, den der jung gestorbene Leo Popper vor dreiundzwanzig Jahren schon in „Kunst und Künstler" veröffentlicht hat. (Jahrgang VIII, Seite 599 ff.). Er gehört zum Besten, was über Bruegel gesagt worden ist; und er ging der heute allgemeinen Schätzung voraus.

Otto Meyer-Amden †

von GOTTHARD JEDLICKA

Otto Meyer-Amden, der am 15. Januar im Kantonsspital Zürich gestorben ist, gehörte zu den wenigen Künstlern seiner Generation, die ohne Kompromiß leben. Er nahm das Leben und die Kunst ernst — mit vierzig Jahren sah er wie ein Sechzigjähriger aus.

MILLY STEGER, KLAGENDES ZIGEUNER-
MÄDCHEN. STUCCO.

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION
PHOTO ROTHSCHILD-LANKWITZ

Ein bleiches Gesicht, zäh und mürbe zugleich, mit einem stark graumelierten Rundbart über einem flachliegenden steifen Kragen, wie ihn Bauern am Sonntag tragen. Er ging auch in der Stadt mit den bedächtigen Schritten eines Bergbewohners. Er wurde 1885 in Bern geboren, wuchs als Ganzwaise im Berner Waisenhaus auf, wurde Lithograph, übte den Beruf in Bern und Zürich aus, wurde in Zürich Schüler der Kunstgewerbeschule und befreundete sich mit Bodmer, Huber, Kündig. Mit einundzwanzig Jahren ging er nach München zu Peter Halm, ein Jahr später nach Straßburg, hierauf nach Paris, wo ihn Lionardo und Cézanne beschäftigten. Von 1907—1912 hielt er sich in Stuttgart auf. Er wurde Schüler von Hoelzel und Landenberger. Dann zog er sich nach Amden über dem Walensee zurück und blieb siebzehn Jahre lang an diesem einsamen Ort. Und in dieser Zeit wurde seine menschliche und künstlerische Erscheinung fast legendär. Er lebte mit der Einfachheit eines Eremiten. In Abständen wurde er von seinen Freunden aus Deutschland und in der Schweiz besucht. Unterdessen zeigte sich immer deutlicher die Wirkung, die seine Gestaltung auszuüben begann — auf Oskar Schlemmer, Baumeister, Bodmer, Tscharner und andere. 1928 bat Meyer-Amden um eine Unterredung mit der Direktion der Gewerbeschule in Zürich. Er äußerte den Wunsch, Schüler vom fünfzehnten bis zum achtzehnten Jahre unterrichten zu dürfen. Es zeugt vom freien Geist an dieser Schule, daß man ihm, der nicht die geringste pädagogische Vorbildung besaß, nur aus dem Wissen um seine wirkliche Bedeutung heraus, das Gegenstandszeichnen übergab. Es erwies sich bald, daß er ein begnadeter Lehrer war. Er sprach nie sehr viel, und was er sagte, bestand fast nur in Fragen. Vor einem Jahr wurde er seiner Krankheit wegen beurlaubt. Wie wir hören, hat das Kunsthaus Zürich die Absicht, in nächster Zeit eine große Gedächtnis-Ausstellung der Werke von Otto Meyer-Amden zu veranstalten. Bevor das geschehen ist, wird ein entscheidendes Urteil über seine allgemeine Bedeutung nicht möglich sein. Soviel wir heute sehen können, ist er seit Hodler der erste schweizerische Maler, dem eine schulbildende Führerschaft, die er in keinem Augenblick wirklich beansprucht hat, freiwillig und sogar begeistert zuerkannt worden ist. In einem kurzen schönen Nekrolog der National-Zeitung von Basel hat Georg Schmidt geschrieben, Meyer-Amden sei neben Klee der bedeutendste schweizerische Maler der Gegenwart. Die Wirkung von Meyer-Amden ist bedeutend in Deutschland und in der Schweiz, Klee aber hat vor allem auf die französischen Surrealisten gewirkt. Die Welt der Erscheinungen, die sie gestalten, ist gegensätzlich verschieden. Meyer-Amden geht immer von der Natur aus; seine Bilder sind konzentrierte Natur. Klee aber gestaltet aus Phantasie, Einfall und Laune. Dabei hat ihre Malerei die gleiche intensive charakterliche Eigenwilligkeit und bei aller geheimen Verankerung in der Heimat einen internationalen Zug. In der Gestaltung von Meyer-Amden sind Form und Inhalt in einem sicheren Gleichgewicht. Eine strenge Faszination geht von ihr aus. Er hat mit der gleichen Besessenheit um seine Form gerungen wie Hans von Marées. Seine Malerei hat etwas von einer malerischen Mathematik und Algebra. Bei aller Klarheit ist sie dabei voll Geheimnis: sie gründet eigentümlich tief, ist von atavistischen Blutströmen durchwirkt, von einer mystischen Atmosphäre umgeben — sie liegt dort, wo das Gesetz in die Erscheinung übergeht, wo sich die Erscheinung in das Gesetz, das sie verwirklicht hat, zurückverwandelt. Nie vor ihm hat man in der schweizerischen Malerei so sehr nach der reinen Form gestrebt. Der Tod von Meyer-Amden hat im Kreis seiner nahen und fernen Freunde eine große Erschütterung ausgelöst, die auch heute noch mit unverminderter Stärke besteht. Sein Sterben vollzog sich mit einer heroischen Lautlosigkeit. „Kein Wort der Klage", erzählte sein Freund Hermann Huber, „bis zuletzt sprach er nur von den wesentlichsten Dingen des Lebens".

MAX LIEBERMANN, ÖLFARBENKOPIE NACH DEM PASTELL VON ED. MANET: BILDNIS GEORGE MOORE. 1899. LEINWAND 50:35 cm

George Moore †

Mehr als achtzigjährig ist George Moore gestorben. Ein englischer Dichter und Schriftsteller. Unsere Leser kennen und lieben ihn um dessenwillen, was er einst über die französischen Impressionisten, deren Freund und Genosse er war, geschrieben hat. Ebenso graziös wie klug ergründend, treffend und zugleich heiter. Seine „Erinnerungen an die Impressionisten" sind vor fünfundzwanzig Jahren in diesen Heften erschienen. Sie sind dann auch als Buch vom Verlag Bruno Cassirer gedruckt worden; doch ist es längst vergriffen. Besseres ist über die großen französischen Maler und über ihre Malerei eigentlich nie gesagt worden. George Moore war einer der ihren, war selbst noch einer aus der heroischen Zeit der Malerei; er hat mit den von ihm Bewunderten am selben Cafétisch gesessen, hat sie im Atelier aufgesucht und die großen Talente menschlich gesehen. Doch es wird am besten sein, ihm selbst das Wort zu geben und wenigstens die ersten Absätze zu wiederholen, womit er seine „Erinnerungen" eingeleitet hat. Schon in diesen wenigen Sätzen ist der ganze Mann enthalten.

*

„Es war ein Glück für mich, daß ich Männer wie Manet, Degas, Renoir, Pissarro, Monet und Sisley in ihren Anfängen kannte, ehe die übrige Welt etwas von ihnen wußte.
Als mir meine Mutter die Wahl ließ zwischen Oxford und Cambridge, sagte ich ihr, ich sei entschlossen, nach Paris zu gehn.
„Und deine Bildung, lieber Junge — du hast ja auf der Schule nichts gelernt."
„Eben darum, liebe Mutter, hab ich vor, mich ganz meiner eignen Bildung zu widmen, und die kann man sich meiner Meinung nach eher im Café als auf der Universität verschaffen."
So ging ich denn mit einem Kammerdiener nach Paris. Ich muß ihn unbedingt erwähnen, denn ein Diener bedeutet, daß man im Banne gewisser Konventionen ist; der junge Mann aber, der nach künstlerischen Erlebnissen fahndet, muß sich von allen Konventionen zu befreien suchen — von politischen, gesellschaftlichen, konfessionellen.
Mein Diener blieb nur sechs oder acht Monate bei mir. „Sein beständiges Stöhnen nach Roastbeef, Bier und einem Weib, seine Unfähigkeit, auch nur ein Wort einer fremden Sprache zu lernen — die Betten, in denen er nicht schlafen, und die Weine, die er nicht trinken konnte" — — ich habe vergessen, wie der Satz weitergeht ... so beschreibt Byron seinen Diener (ich habe vergessen welchen) oder sollte ich sagen: so beschreibt Byron, wenn ich mich recht erinnere, seinen Diener? Einerlei — die Stelle steht, wie ich bemerken möchte, in einem seiner Briefe, und der Satz schließt ganz gewiß: ... „veranlaßten mich, ihn nach England heimzuschicken."
Dasselbe ereignete sich bei mir, und die Entlassung meines Dieners wurde durch Umstände herbeigeführt, die den von Byron beschriebenen aufs Haar glichen.
Doch hinter diesen äußeren Gründen, meinen Diener loszuwerden, lag eine tiefere Ursache: seine Gegenwart stand zwischen mir und meinem wahren Selbst. Ich wünschte vor allen Dingen, ich selbst zu sein, und wenn ich ich selbst sein wollte, so fühlte ich, daß ich körperlich und geistig das Leben des Quartier latin führen müsse. Ich selbst war das Ziel, nach dem ich strebte, instinktmäßig sozusagen, aber immerhin — ich strebte danach. Ich fühlte, daß ich mir das Leben selbst ausdenken müsse von einem Ende zum andern, und wenn ich dies wollte, so fühlte ich — ich darf ruhig das Verb wiederholen, denn zuzeiten ließ ich mich mehr vom Gefühl als von der Vernunft lenken — nun, ich

fühlte, daß es meine erste Pflicht sei, ein Café zu entdecken, wo ich die Abende verbringen konnte. Nichts schien mir so wesentlich.
Morgens arbeitete ich in der Ecole des Beaux-Arts, aber der Abend ist einem wichtiger als der Morgen, die Seele entwickelt sich bei Gaslicht; und sobald mich mein Diener verlassen hatte, machte ich mich auf die Suche nach dem Café meiner instinktiven Vorliebe in der Gegend des Odéon und des Luxembourg-Gartens.
Im Mittelalter zogen die jungen Leute nach dem Gral aus; heute zieht der junge Mann auf der Suche nach seiner künstlerischen Erziehung nach einem Café aus.“

ARISTIDE MAILLOL, AKTZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER GALERIE PIERRE MATISSE, NEW YORK

ALEXANDER FLINSCH, KLOSTER AUF DEM MONTE ALLEGRO
AQUARELL. 1889
AUSGESTELLT BEI HUGO HELBING, BERLIN

Ein unbekannter Berliner Maler

Ausstellung bei Hugo Helbing, Berlin

Alexander Ferdinand Flinsch (1834—1912) ist bis heute unbekannt geblieben. G. I. Kern hat ihn entdeckt und eine Ausstellung zusammengebracht, die eine gute Vorstellung von dem im Familienbesitz befindlichen Lebenswerk gibt. Unbekannt ist Flinsch geblieben, weil er als Amateur gemalt und nie verkauft hat. Nur im Jahre 1911 wurden einige Bilder einmal ausgestellt, aber wenig beachtet. Flinsch war Mitbesitzer und Leiter einer Papierfabrik. Er bildete sich, wie G. I. Kern im Katalogvorwort erzählt, zuerst in Paris aus, reiste in Spanien und Italien, trat in Berlin Geselschap und Paul Mohn nahe, und machte sein Haus in der Maaßenstraße zum Mittelpunkt künstlerischer und musikalischer Bestrebungen. Die Ausstellung enthält Landschaften und ein paar Bildnisse. Alles in kleinem Format. Die Landschaften fügen sich gut der Produktion der sechziger und siebziger Jahre ein, sie sind mehr fleißig und empfindsam genau, als inspiriert, sie geben Zeugnis von einem still glücklichen Gemüt und sorgfältiger Selbstzucht. Die Malweise jener Jahrzehnte huldigte einem sentimentalischen Naturalismus. Die Landschaft wurde so gemalt, wie Spielhagen oder Heyse etwa sie literarisch schilderten. Alles ist in einer romantischen Weise imitativ. Quälende Probleme fehlen ganz; alles, auch die Staffage, ladet zum Promenieren, zu einem Ferienglück ein. Wie jetzt die Wände bei Hugo Helbing aussehen, so sah es vor sechzig Jahren in den Bürgerhäusern, in den Kunstvereinen und in den Jahresausstellungen aus. Und die Maler ähnelten alle ein wenig der bärtig bürgerlichen Erscheinung, die Flinschens gezeichnetes Selbstbildnis zeigt. Das ist dahin, und keiner wird es zurückwünschen. Denn es war eben doch nur amateurhaft — die Kunstgesinnung und die Lebensgesinnung. Historisch aber ist es interessant; und künstlerisch sind ein paar lebende Punkte vorhanden. K. Sch.

Eine Neuerwerbung der Nationalgalerie

Der Nationalgalerie ist die Erwerbung eines unbekannten Bildes von Ph. O. Runge gelungen. Ein Glücksfall! Denn Bilder Runges sind sonst fast nur in seiner Vaterstadt Hamburg anzutreffen. Dargestellt sind Frau und Kind des Künstlers. Die Neuerwerbung hängt im ersten Nazarenersaal der Nationalgalerie. Dort schlägt die malerische Kraft des Werkes alles andere. Um so mehr, als es sich um ein breit angelegtes, nicht ängstlich fertiggemaltes Bild handelt. Eben darum aber scheint es von Runge selbst verworfen zu sein – ein vorweggenommener Fall Menzel. Die spontane Malweise gibt von Runges natürlichem Talent eine hohe Meinung, weniger jedoch von seinem künstlerischen Glaubensbekenntnis. Sehr deutlich ist der Einfluß Davids; auch an Ingres und Prud'hon mag man entfernt denken. Dann aber ebenfalls an Böcklin und Thoma. Diese frühe Mischung einer echt malerischen Naturanschauung mit einer deutschromantischen Erhöhungslust ist merkwürdig und historisch aufschlußreich. Ein Fund!

K. Sch.

Der Inschriftensaal

Hinter dem Pergamonmuseum ist ein Inschriftensaal eröffnet worden, der eine wunderschöne Sammlung antiker Steinurkunden — Weihgeschenke, Grabsteine und amtliche Urkunden — enthält. Die Inschriften stammen hauptsächlich aus Grabungen, die in Pergamon, Magnesia, Priene, Milet usw. vorgenommen worden sind. Einer größeren Lehrsammlung ist mit Glück eine kleine Schausammlung entnommen: griechische und lateinische Inschriften aus dem Jahrtausend von 550 vor bis 550 nach Chr. Sie interessieren nicht nur den Philologen, sondern auch den künstlerisch gebildeten Betrachter, der besondere Kenntnisse nicht mitbringt. Die Schönheit und Klarheit der Schrift, die Monumentalität der typographischen Anordnung ist bewunderungswürdig – ist modern wie von gestern. Wobei aber resignierend anzumerken ist: wären wir einer solchen originalen Schrift fähig, so wären wir vielleicht auch großer Gedanken fähig.

Sieben Kollektivausstellungen

Sieben Kollektionen faßt die Berliner Secession in ihrer neuesten Veranstaltung zusammen; sechs Maler und eine Bildhauerin sind beteiligt.

A. W. Dresslers Aquarelle sind am stärksten in der Zeichnung und interessieren durch ihre illustrative Lebhaftigkeit, durch etwas leicht Burleskes im Naturalistischen, durch eine Nuance von Gesellschaftskritik im scheinbar ganz Sachlichen, die entfernt an Menzel denken läßt.

Ernst Fritsch versteht einsichtsvoll zu lernen. Einige Landschaften lassen an Seurat denken, einige Figurenbilder an Derain, der hier abgebildete „Balkon" erinnert an Matisse. Dennoch ist alles durchaus fritschisch und darum einheitlich, wenn auch ungleich. Die guten Eigenschaften der etwas schweren Malerei kommen mehr und mehr zur Geltung. Der „Balkon" 1932, die große Strandlandschaft, das Hoffenster, 1931, sind streng durchgearbeitete Bilder von guter malerischer Haltung.

Otto Herbig bedient sich einer kontrastreichen, dekorationsfreudigen Pastellmanier, von der Gefahr bedroht, sich leicht auszuschreiben, aber im Besitz einer sympathischen Virtuosität, der die Übertragung des Natureindrucks gelingt.

In Max Neumanns Aquarellen ist etwas Zauderndes; wenn das Zaudern aber absichtsvoll überwunden wird, kommt es leicht zu einer Übertreibung des Eindrucks, zum Szenarischen. Philipp Franck hat unter seinen Aquarellen für diesen Zweck die ursprünglichsten und freiesten gewählt. Karl Döbel sucht die richtige Form, die richtige Farbe noch auf der Leinwand; er läßt den Betrachter mehr als billig am Entstehungsprozeß teilnehmen — und bleibt darum darin stecken.
Milly Steger, die einzige Bildhauerin der Ausstellung, hat längst unsere ganze Achtung. Von einem etwas schulmäßigen Stilisieren ist sie dahingelangt, von der Natur das Gesetz der Darstellung zu empfangen. Frauengrenzen; innerhalb dieser Grenzen aber oft ein schönes Gelingen. Sichtbar hat Kolbe gewirkt, in einem Fall unverkennbar auch Marcks. Darum steht sie aber nicht weniger selbständig und charaktervoll da in der Reihe der handwerklich streng geschulten Bildhauer. K. Sch.

Simplicissimus

von HANS ECKSTEIN

Im Fenster des von Günther Franke lebendig geführten Graphischen Kabinetts in München kündet der bissige rote Mops, das dem „Simplicissimus" von Th. Th. Heine gegebene Wappentier, eine mit Drucken und Originalen reich bestellte Ausstellung „Vor- und Nachkriegsjahre im Spiegel des Simplicissimus" an. Völlig wandlungslos ist auch der Simplicissimus nicht durch die Zeitläufte hindurchgegangen. Aber man darf der Ausstellung keinen Vorwurf daraus machen, daß sie die Schwankungen übergeht – sie waren durchaus peripher. In seines Wesens Kern hat sich der Simplicissimus jetzt sechsunddreißig Jahre lang tapfer, ja mit verwegener Kühnheit gehalten. Auch andere Witzblätter hatten oft geniale Zeichner, wie etwa die „Fliegenden" in Oberländer und Busch. Aber nur die Künstler des Simplicissimus haben sich geistig und künstlerisch zur geschlossenen Gruppe formiert, einen einheitlichen, man darf hier sagen „kollektiven" Zeichenstil unter Führung Th. Th. Heines und Olaf Gulbranssons herausgebildet. Als ebenbürtig wären nur die satirischen Zeitungen des Julikönigtums zu nennen, denen Daumier, Gavarni, Cham das über die bloße Aktualität hinaus gültige Gesicht geprägt haben. Heine und Gulbransson haben sich in Reichtum und Reife behauptet, der Nachwuchs, Arnold, Schilling, Thöny und die auswärtigen Mitarbeiter, Zille, Grosz, Kubin, Pascin und andere die künstlerische Höhe gehalten. Im besonderen im Rückblick auf den Vorkriegssimplicissimus, den hier auch die daumierhaft gebärdige Zeichnung Rudolf Wilkes zu repräsentieren hat, wird uns die kultivierte, menschliche Haltung dieses Zeichnerjournalismus bewußt, der sittliche Ernst, der dem Witz erst Schlagkraft gibt. Denn das Lachen kam ja nicht immer aus innigstem Behagen und war nichts weniger als schadenfroher Zynismus. Heute, wo die karikierten Entartungsfälle bedenklich in die Regel eingetreten sind, steht man einigermaßen beklommen vor den Drucken aus den Vorkriegsjahrgängen des Simplicissimus, die seinen nahezu pythischen Scharfblick ehren... Man darf sicher sein, daß die besten Simplicissimuskarikaturen kulturgeschichtlich wie künstlerisch ihre Gültigkeit bewahren werden, auch wenn wir an den Sünden und Sündern, die sie rügen, längst nicht mehr leiden.

Südseekunst

von HANS PURRMANN

Eine schöne, gut aufgestellte Südseeausstellung im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums. Den Wissenschaftlern, die die Ausstellung ohne Beistand von Künstlern besorgten (sie war kurz vorher von der Secession geplant gewesen), gelang sie zur reinen Kunstausstellung, der ethnographische Interessen nicht zum Hemmschuh wurden.
Der einzige Fehler war vielleicht, die Katzengruppe der Yap-Leute mit auszustellen. Dieser Naturalismus bleibt auch in der Südsee vollkommen vereinzelt und ist uns uninteressant. Der Fregattvogel aus Holz hätte ausgereicht, um uns mit Bewunderung wahrnehmen zu lassen, wie naturwahr auf diesen Marshall-Inseln gearbeitet wird. Alles andere wird dem empfindsamen Besucher jedoch zur hohen Kunst. Den Begriff „primitiv" wird er vergessen müssen, ja, er muß sich diese Menschen auf einer vieltausendjährigen Entwicklung vorstellen. Ein menschliches Gehirn braucht wohl noch viel länger dazu, um Dinge, wie sie beispielsweise in der Neumecklenburg-Abteilung zu sehen sind, ersinnen zu können, Dinge, die einen Vergleich mit Kunstwerken hochentwickelter Epochen Europas aushalten und vor ihnen bestehen.
Die Kunst der Südseevölker geht gerade in unseren Tagen durch das Fegefeuer einer künstlerischen Aktualität, die nichts, aber auch nichts mit der Naturschwärmerei oder dem Kuriositätsinteresse zu tun hat, das unsere Väter und Großväter diesen Dingen entgegenbrachten. Ein Erkennen und Bewerten ihrer Kunstformen bringt sie uns Künstlern so nahe, wie einst die Japaner den Impressionisten oder die römische Kunst dem Barock. Es sind heute in der Hauptsache die Werke der Südseekunst, die die Künstlerateliers beleben; man würde einmal dort danach zu suchen haben, um sie in die Museen zu übernehmen, wie es einst mit den Perser-Teppichen geschehen ist, wenn unsere Ethnographen nicht schon Vorarbeit geleistet hätten.
Kein deutsches Kunstgewerbe, kein eleganter Pariser Laden, deren Erzeugnisse nicht einen Anklang und die Übernahme von Form und Farbe fühlen lassen, oder die gar ihren Ursprung in dieser Südseekunst haben. Nicht weniger stehen die Bilder vieler deutscher und französischer Maler im Zusammenhang mit dieser Kunst. Von den Negern zuerst angeregt, folgen die Künstler heute berückt dem Geiste und der Phantasie der Südseekunst, die sich wesentlich von der Negerkunst unterscheidet. Samen einer Zukunft neuer europäischer Kultur! Sensibilität des Einfluß suchenden modernen Menschen, der ein Bad für Augen und Geist braucht. Die Arbeiten sind rein und mit frommem Herzen gestaltet, wie am ersten Tag; sie sind geeignet, unserer Zeit Mahnung zu sein und das Gesetz zu erneuern.
Wie singt in dieser Ausstellung der herrliche Hawaii-Federmantel durch den Raum, kaum anders als einmal die Kaseln ihre Farben durch mittelalterliche Dome schwingen ließen.
Die Speiseschale der Admiralitätsinsel! Hat uns nur die griechische Schale den Sinn edler Formen vorzustellen? Hier ist eine Form erfunden, die uns ähnliche Schönheit übermittelt, die aber gleichzeitig lebendiger erscheint, weil müde Gewohnheit unsere Aufnahmefähigkeit selbst für die schönsten Formen griechischer Kunst abstumpfte.
Soll ich von den eindringlichen Formen schöner Masken reden, von den Bildwerken, den Totenschildern Neuguineas, der merkwürdigen Kihe wahine-Göttin, oder den Schmucksachen? Es wäre mir lieber, es den Besuchern dieser Ausstellung zu überlassen, sich für diese Kunst zu erwärmen, weil sich damit auch ihr Verständnis für die moderne Kunst erweitern würde.

Neues aus Amerika

von DR. HERMANN POST (New York)

Zum 100. Geburtstag Manets führte der Curator of Prints in der New York Public Library Manets graphisches Werk vor. Es waren nicht nur die bekannten Blätter zu sehen, sondern auch Probedrucke eines noch nicht publizierten Titelblattes zu den „Eaux Fortes", Titelblätter zu Musikstücken und Karikaturen auf Manet. Mitausgestellt war der Jahrgang 1903 „Kunst und Künstler" mit der Pariserin (Seite 145 und 178) und Tschudis Buch über Manet (Verlag Bruno Cassirer).

Von andern Meistern des klassischen Impressionismus waren Renoir und Pissarro bei Durand-Ruel vertreten. Zeichnungen von Matisse zeigte Pierre Matisse in seiner Galerie und Radierungen desselben Künstlers Marie Harriman. Bei Pierre Matisse waren auch schöne Zeichnungen von Maillol ausgestellt; Gipsabgüsse der Hauptwerke Maillols, vom Künstler überarbeitet, waren bei Brummer zu sehen.

Eine Art Satyrspiel dieser Ausstellungen bildete eine große Veranstaltung der John Levy-Galleries, die sich „Zurück zu Bouguereau" nannte. Die Kunsthandlung ist nicht zu verwechseln mit der zwar kleineren aber geistig hochstehenden Julien Levy-Gallery. Bouguereaus Bilder haben in Amerika einst einen großen Markt gefunden. Sie sind vornehmlich zum Schmuck von „Saloons" (Bierrestaurants) verwendet worden. Diese im Stil üppiger europäischer Lokale „mit Damenbedienung" ausgestatteten „Saloons" waren in dem damals noch puritanischen Amerika die einzigen Orte, wo die Männerwelt verstohlene Blicke auf weibliche Nacktheit werfen durfte. Aber selbst heute scheinen die Bilder Bouguereaus für einen Teil des Publikums ihren Reiz nicht verloren zu haben. Die äußerliche Geschicklichkeit, die Glattheit der Malweise und die „beauty" des Sujets tun es manchem noch an. Ich hörte eine Dame gerührt dem Geschäftsführer bei Levy Dank dafür sagen, daß ihr Gelegenheit gegeben worden wäre, endlich einmal wieder echte Kunst zu sehen.

Drei Hauptwerke dieser Ausstellung gehören übrigens der Sammlung Chester Dale, der zurzeit wohl größten amerikanischen Privatsammlung von Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts. Eine Zeitschrift brachte neulich eine Plauderei über die Chester Dales. Frau Dale studierte in Paris Kunst und malt selbst. Herr Dale, der einer Maklerfirma angehört, hat sich erst 1925 für Kunst zu erwärmen begonnen, als er dem lebhaften Bieten einer Kunstauktion beiwohnte. Ihn interessiert vor allem „prizefight". Seine größte Passion aber ist die Feuerwehr. Bei der Feuerwehr seines Distrikts, deren Ehrenmitglied er ist, verbringt er viel Zeit. Er blieb einmal, als er abends eingeladen war, so lange dort, daß ein Feuerwehrgespann ihn zur Gesellschaft fahren mußte. Diese Jugendfrische bis ins Greisenalter ist ein Charakterzug der amerikanischen Männer. Alte Herren werden nicht müde, des Sonntags in ihrem Garten Fangball miteinander zu spielen; und der soeben gestorbene Coolidge liebte es, auf der Frontporche seines Hauses zu sitzen „to watch the cars rolling by". —

Von Darbietungen deutscher Kunst ist eine ausgezeichnete Ausstellung von Arbeiten Max Pechsteins in der Gallery van Diemen zu erwähnen. Beachtet wurde von der Presse eine Sonderausstellung Kandinsky in der Valentine Gallery. Das Museum of Modern Art erwarb ein Bildnis von Dix, Weyhe kaufte die Figur einer Bäuerin von Barlach.

Sehr beachtet wird hier, daß der englisch-amerikanische Kunsthändler Sir Joseph Duveen Lord geworden ist und in England einen Sitz im House of Lords einnimmt. Diesem Vorgang würde es etwa entsprochen haben, wenn Paul Cassirer vor dem Krieg ins Herrenhaus berufen worden wäre, unter Verleihung des Herzogtitels.

Viel besprochen wird der folgende Vorfall: In dem Riesenbaukomplex der Rockefeller-City ist ein Theater und eine Musikhalle untergebracht. Die Leitung hat der „big showman" Rothafel, der sich selbst „Roxy" nennt. Er zeigt kitschige Filme, pomphafte Ausstattungsstücke, akrobatische Vorführungen und weibliche Akte, die exakt, wie nach einem Exerzierreglement, Unzweideutigkeiten vorführen. Da zur Ausschmückung der Rockefeller-City auch Künstler herangezogen wurden, gelangten Statuen (weibliche Akte) zweier vielbeachteter Bildhauer in die „Moviecathedral". Rothafel ließ sie entfernen. Er begründete es damit, „daß der künstlerische Wert der Bildwerke von ihm nicht beurteilt werden könnte; da nun aber die Musikhalle eine Institution sei, die dem Geschmack des Publikums entgegenkommen solle, so sei es ihm nur logisch erschienen, anzunehmen, daß sein Publikum ähnlich wie er selber auf die Statuen reagieren würde." Es regnete Künstlerproteste.

SPEISESCHALE VON DEN ADMIRALITÄTSINSELN

AUSSTELLUNG „SÜDSEEKUNST" IM LICHTHOF DES EHEM. KUNSTGEWERBEMUSEUMS

Paul Baum-Gedächtnisausstellung

Fünfzig Bilder, vom Jahre 1883 bis zum Jahre 1932, dreißig Aquarelle, und daneben noch Zeichnungen und Radierungen sind in der Gedächtnisausstellung des im Mai vorigen Jahres dreiundsiebzigjährig gestorbenen Paul Baum im Sächsischen Kunstverein zu Dresden zusammengekommen. Es bleibt zu wünschen, daß diese liebevoll gemachte Ausstellung auch in Berlin gezeigt werde. Die alten Freunde Paul Baums würden es lebhaft begrüßen.

Neue Bücher

von **KARL SCHEFFLER**

Wo steckt Hans Überall? Von Hans Watzlik, Bilder von Georg Walter Rößner. Verlag Hermann Schaffstein in Köln.

Für jedes gut gemachte Kinderbuch muß man heute dankbar sein. Kein Verlag mag es mehr wagen, Kinder- und Märchenbücher herauszugeben, weil die Jugend nicht mehr „vom Munde der Fabel die Weisheit lernen soll, die das Leben unerbittlich einst verlangt". An die Stelle des Märchenbuchs tritt der Automobilkatalog. Oder ein übler Warenhauskitsch. Es ist, als hätte Slevogt nie der deutschen Märchenillustration gelebt. Um so lebhafter sind Hans Watzliks hübsche Verse und G. W. Rößners anmutige Zeichnungen zu begrüßen. Das Buch lebt von guter Laune und von guten Traditionen.

Max J. Friedländer: Die altniederländische Malerei. Lucas van Leyden und andere holländische Meister seiner Zeit. Bei Paul Cassirer in Berlin.

Der zehnte Band dieser in Prägnanz erschöpfenden Geschichte der altniederländischen Malerei. Es werden behandelt Jan Mostaert, der Meister von Alkmaar, der Meister von Delft, Cornelis Engelbrechtsen, Lucas van Leyden und der Meister des Amsterdamer Marientodes. Jedes Wort ist klar und klärend; das Buch ist in dem Stil geschrieben, der Friedländers Schriften fast zu einer Klasse für sich macht. Kein anderer vereint so glücklich Vorsicht und Sicherheit, keiner versteht es so gut, Biographie, Betrachtung eines geschichtlichen Ganzen und Oeuvrekatalog organisch zusammenzubringen. Wenn das Unternehmen abgeschlossen ist, wird ein für Jahrzehnte gültiges Quellenwerk der altniederländischen Malerei vorliegen. Daneben hat der Leser hohen Genuß am Stil und an treffenden Wortbildungen: ein Meister der Bildbestimmung und ein Meister der Formulierung.

Das Bildnis im Berliner Biedermeier von Käte Gläser. Mit 64 Bildtafeln. Rembrandt-Verlag G. m. b. H., Berlin.

Eine Frau hat die mühsame Kleinarbeit übernommen, um die sich die Kunsthistoriker bisher gedrückt haben. Fällig war diese Geschichte des Berliner Bildnisses zwischen 1815 und 1850 schon seit der Jahrhundertausstellung. Wir haben für die geduldige Genauigkeit, für den intelligenten Fleiß, für die Disziplin dieser Arbeit dankbar zu sein, denn diese Eigenschaften werden uns nun zugute kommen. Der rein künstlerische Gewinn konnte nicht groß sein; um so größer ist der Gewinn im empirisch Historischen. Das Buch verdient eine ehrenvolle Erwähnung im Jahresbericht des Märkischen Museums und der Berliner Geschichtsvereine.

Besinnliches Städtereisen von Hermann Heuß. I. Band: Eine Einführung, II. Band: Sachsen-Thüringen. Porta-Verlag Heinz Behrendt, Berlin.

Ein Unternehmen, dem man Fortsetzung und Vollendung wünscht. Ein Architekt durchwandert zeichnend und schreibend die deutschen Städte und bringt seinen Lesern die Zusammenhänge von Städtebau und Geschichte nahe. Er ist dazu legitimiert. Der erste Band umschreibt mit knapper Bestimmtheit das Wesen der Stile, die historische Formentwicklung und die verschiedenen Stadttypen. Der zweite Band beschreibt etwa siebzig Städte der thüringisch-sächsischen Landschaft; Zeichnungen von Stadtbildern und Stadtgrundrissen unterstützen das Wort. Ein kluger Fachmann mit reichen Kenntnissen, schön bewegt vom Erlebnis seiner Aufgabe, bringt die deutsche Stadt seinen Lesern künstlerisch, historisch, städtebaulich und landschaftlich nahe. Geplant sind sechs bis sieben Bände.

DREI PORZELLANVASEN. CHINA, 17. JAHRHUNDERT

SAMMLUNG KIMBEL

VERSTEIGERUNG ANFANG APRIL BEI RUDOLPH LEPKE, BERLIN

Kunst und Künstler in Not. Ein Dreigespräch. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.
Carl Justi, Gedächtnisrede zur 100. Wiederkehr seines Geburtstags. Verlag Fr. Cohen in Bonn. Beide von Paul Clemen.

Zwei Gelegenheitsschriften mit wesentlichen Zügen. Die erste ist eine Auseinandersetzung mit den Zeitschicksalen der Kunst: ein Dreigespräch, wobei dem Künstler nicht die glücklichste Rolle zugefallen ist. Richtige und auch einige strittige Konstatierungen; am Ende bleibt die Frage: was nun? Als Rechenschaftsbericht eines Kunstgelehrten, dem die schlimmen Zeiten schmerzlich sind, symptomatisch. Die Geschichte freilich wird sich anders helfen, als die drei Gesprächspartner meinen.

Sicherer fühlt sich der Verfasser als Gedächtnisredner. Die gewohnte Arbeitsdisziplin hilft ihm. Die besondere Geistigkeit Carl Justis wird anschaulich gemacht. Dem Ganzen haftet dennoch etwas Alexandrinisches an. Einst wird auch Clemen Gegenstand einer Würdigung sein. Das gibt dann eine Reihe: ein noch unbekannter Kunstgelehrter über Clemen, Clemen über Justi, Justi über Winckelmann, Winckelmann über die Griechen.

Die Bremer Kunsthalle. Ein Führer zur Vorbereitung und zur Erinnerung von Emil Waldmann. Mit 30 Abbildungen. Amtliche Veröffentlichung 1933.

Der Leiter hat seiner Kunsthalle — einer der besten öffentlichen Sammlungen moderner Kunst, die wir in Deutschland haben — mit genauester Kenntnis der Bedürfnisse einen vorzüglichen, mit schlagender Kürze charakterisierenden Führer geschrieben. Jeder Satz enthält eine Tatsache; zur Vorbereitung und zur Erinnerung gerade das Richtige.

Die Stilarten der bildenden Kunst im Wandel von zwei Jahrtausenden, von Max Deri. Mit 48 Abbildungen. Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin.

Deri spannt das Seil einer Vorstellung über die Höhen und Tiefen von zwei Jahrtausenden und geht leichten Fußes darauf hin und her; an die Stelle eines mühsamen Weges durch Täler und über Berge tritt der wagerecht verlaufende, gewaltsam abkürzende Strich summarischer Deutung. Deri erläutert seine Thesen an einzelnen Beispielen, die er nach Bedarf wählt. Er hat es eigentlich nur mit Quintessenzen zu tun; sein Buch ist eine Führung durch die gesamte europäische Kunstgeschichte in ein paar Stunden. Unkritische Leser sind dankbar, weil es ihnen so leicht gemacht wird.

GROSSE SCHWARZLACKKOMMODE LOUIS XV.
ARBEIT DER EBENISTEN HUBERT HANSEN UND J. F. DUBUT

AUS DER SAMMLUNG GOLDSCHMIDT-ROTHSCHILD, VERSTEIGERUNG AM 14. MÄRZ BEI BALL UND GRAUPE, BERLIN

Berliner Auktionen

von MUSSIA EISENSTADT

Eine der ältesten deutschen Sammlungen ostasiatischer Kunst wird bei Rudolph Lepke ausgeboten werden. Sie wurde in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts von Wilhelm Kimbel angelegt, der als Besitzer und Leiter einer großen Möbelwerkstätte der technischen Vollendung ostasiatischer Handwerkskunst ein besonderes, unmittelbares Verständnis entgegenbrachte. Daher liegt das Schwergewicht seiner umfangreichen Sammlung, die möglicherweise mehrere Auktionssitzungen beanspruchen wird, nicht so sehr auf den Gebieten der Malerei und des japanischen Farbenholzschnittes, bei dem die neueren Drucke überwiegen, sondern vor allem bei den japanischen Lacken und Netsuke, dem chinesischen Porzellan und den Tonfiguren aus verschiedenen Perioden, den kostbaren kleinen Kunstwerken aus Speckstein, Bergkristall und Jade. Ein aufschlußreiches Sondergebiet sammlerischer Betätigung bildet die Reihe der Färberschablonen und der Entwürfe zu Kleidermustern.

Vorwiegend flämische und holländische Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts wird eine Ende März geplante Versteigerung bei Lepke enthalten, deren Bestände aus der Sammlung Sjöstrand, Stockholm, und aus anderen Privatsammlungen stammen. Unter den holländischen Bildern interessieren zwei Gegenstücke, Porträts, von Ferdinand Bol, zwei Everdingen zugeschriebene nordische Landschaften, ein sorgfältiges Interieur von Brekelenkam, ein Spätwerk von Pieter de Hooch, Stilleben von De Heem und Jan van Huysum, Landschaften, Figuren und Genreszenen von Adriaen van de Velde, Isaac van Ostade, Nicolaes Maes, Slingeland, A. van der Neer, Gerrit Berckheyde, Jan van Goyen. Neben den flämischen Kleinmeistern und Spezialisten – Teniers, Brouwer, Keirincx, Grimmer – ist Rubens durch Apostelstudien und durch den großen Kopf eines Greises vertreten. Dem niederländischen Kreis fügt sich Giacomo Bassanos leuchtende Darstellung „Christus bei Maria und Martha“ mit verwandtem aber romanischem Akzent ein. Außerdem: Gotische Holzskulpturen süddeutscher Herkunft, deutsche und italienische Barockbronzen und altes Silber.

Die im vorigen Heft angekündigte Versteigerung Albert von Goldschmidt-Rothschild ist auf den 14. März verschoben. Am 15. März versteigern Ball und Graupe eine Sammlung von 77 Meißener Vögeln und Kändler-Modellen, daneben Möbel, eine große Beauvais-Tapisserie und das berühmte Farbenstich-Bildnis Louis XV. von Le Blon.

Zweiunddreißigster Jahrgang, drittes Heft. Redaktionsschluß am 21. Februar, Ausgabe am 10. März 1933.
Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer.
Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G. m. b. H., Leipzig.

MADONNA. STUCK. UM 1170

ERFURT, DOM

Zehn Jahrhunderte deutscher Kunst

von KARL SCHEFFLER

I. Teil: Bis zum Beginn der Gotik

Man sagt allgemein: deutsche Kunst, italienische Kunst, französische Kunst. Bei dieser Sprachgewohnheit mag es bleiben; richtiger aber wäre es, zu sagen: die Kunst der Deutschen, der Italiener, der Franzosen. Denn in dieser Form käme besser zum Ausdruck, daß die Kunst eine Grundtatsache der menschlichen Seele ist, mit der sich jedes Volk in besonderer Art auseinanderzusetzen hat. Eine Betrachtung der deutschen Kunst handelt also nicht vom Wesen der Kunst an sich — dieses wird vorausgesetzt —, sondern davon, wie sich die Deutschen im Verlauf ihrer Geschichte zur Kunst verhalten haben.

Bei dieser Betrachtung darf man nicht außer acht lassen, daß deutsche Kunst von jeher eine Blüte am Baum der europäischen Kunst war, daß Deutsches und Europäisches sich immer wechselweis durchdrungen, daß alle Stile nationale Grenzen unbedenklich übersprungen haben. Das Romanische war ein allgemein kirchlicher Stil, die Gotik herrschte in Italien, Frankreich und England wie in Deutschland, die Weltanschauungen der Renaissance und des Barock waren europäisch, so national verschieden die Ausprägungen sich auch gestalteten, und der Klassizismus war eine Angelegenheit europäischer Kunstbildung und Kultursehnsucht. Die Wechselwirkungen von nationalen und europäischen Impulsen werden in Deutschland besonders deutlich, weil Deutschland in Europa das Land der Mitte ist, rings umgeben von fremdem Gebiet und bewohnt von einer vielfach gemischten Bevölkerung.

Aus Selbsterhaltungstrieb mußte darum aber auch ein Drang erstarken, die aus der Fremde, über die offenen Grenzen im Westen und Süden zuströmenden Einflüsse eigentümlich zu verarbeiten. Als Folge dieses Dranges ergab sich, psychologisch leicht erklärbar, ein Hang zum Absonderlichen. Aus dem Prozeß einer eigenwilligen Selbstbehauptung bei großer Aufnahmefreudigkeit erklärt sich das vielfach Verschnörkelte, ja Manieristische der deutschen Kunst, das neben dem Streben zur großen einfachen Form immer wieder nachweisbar ist. Hier sind auch die Wurzeln eines unüberwindlichen Dualismus. Ganz eigentümlich ist den Deutschen ein Kunstelement, das man gotisch-barock nennen könnte; daneben ist stets aber auch eine Sehnsucht nach dem Griechischen, Romanischen, nach dem Klassischen einhergegangen. Das deutsche Kunstgefühl schwankte beständig zwischen der abstrakten und der von der Natur abgeleiteten

Anmerkung der Redaktion: Die Vorlagen der Abbildungen verdanken wir dem Deutschen Bildarchiv, Berlin.

KRUZIFIX. HOLZ. TEILAUFNAHME. ZWEITE HÄLFTE DES 12. JAHRHUNDERTS

BRAUNSCHWEIG, DOM

Form, zwischen Harmonie und Überschwang, zwischen dem einmalig Charakteristischen und dem allgemein Schönen. Dieser Dualismus ist ein teils wohl angeborener und teils erworbener Charakterzug. Nichts ist bezeichnender, als daß die Deutschen die einzigen Europäer sind, die zwei Schriftarten: Fraktur und Antiqua, gleichberechtigt nebeneinander dulden, ja fordern.
Der Welt ist die deutsche Kunst darum schwer zugänglich. Das Dualistische, das Absonderliche und Eigenwillige darin erschwert das allgemeine Verständnis. Diese Feststellung gilt nicht für die deutsche Musik, die uneingeschränkt Weltgeltung hat, sie gilt aber für die Dichtung sowohl wie für die bildende Kunst, obwohl auch diese Künste Begabungen aufzuweisen haben, die denen der Musik nicht nachstehen. Hierin liegt etwas nahezu Tragisches der deutschen Kunst. Sie muß immer wieder neu entdeckt werden – nicht nur für die Fremden, sondern auch für die Deutschen selbst.

*

Wo die Deutschen, in rivalisierenden Stämmen aufgeteilt, historisch handelnd zuerst aus dem Dämmer der Geschichte hervortreten, da wird, in primitiven Kunstübungen, ein Hang zum Abstrakten, zur Abkehr von der Natur wahrgenommen. Das Früheste sind lineare Ornamente, in denen übernommene Naturmotive runenhaft verwandelt sind. In ihrer Volksjugend sind die Deutschen umhergewandert, sie kamen verhältnismäßig spät zu festen Wohnsitzen, und hatten zunächst weder Tempel, noch feste Häuser für ihre Fürsten. Auch Grabmale in Form von Architekturgebilden kannten sie nicht; ihre Religion lebte im Walde. Darum beschäftigten sie sich nicht zuerst mit Architekturfragen. Über die Arabeske, über die Verzierung von Waffe und Gerät gingen die ersten Kunstübungen kaum hinaus. Der alte Götterglaube blieb als Religion dumpf und gestaltenlos. Auch die Berührung mit der Römerwelt hat tiefere Spuren in der Kunst nicht hinterlassen. Die Herrschaft der Römer in Germanien währte mehrere Jahrhunderte und stellte den Einwohnern des Landes hoch entwickelte Lebensformen vor Augen; dennoch war der Einfluß gering. Die Römer haben Bauten errichtet; eine Kultur hat ihr Beispiel nicht geweckt.
Die dann folgende Epoche der Völkerwanderung wurde den Deutschen zu einer jungen Heldenzeit. Die großen Volksepen wurzeln in Begebenheiten dieser Jahrhunderte. In der bildenden Kunst aber blieb auch jetzt noch alles im Einzelnen und Kleinen. Der sogenannte Völkerwanderungsstil ist ein Formendialekt, der aus Fremdartigem gemischt erscheint: aus Motiven und Formen der Spätantike und des Orients, provinziell gewor-

MARIA LAACH, ABTEIKIRCHE, VON NORDEN. IM ANFANG DES 13. JAHRHUNDERTS VOLLENDET

den in den Händen ziemlich roher Kunsthandwerker, Ausfuhrartikel spekulierender Händler für die „Barbaren“. Diese Metallarbeiten, Kerbschnitte und Schmucksachen sind dann in Deutschland nachgeahmt worden. Das Eigentümlichste der nordischen Kunst dieser Zeit wird vielleicht sichtbar in den alten skandinavischen Schiffsschnäbeln. Sie haben eine gewisse Verwandtschaft mit dem, was man von Beispielen ozeanischer Kunst in den Museen für Völkerkunde findet. Primitive Völker sind einander in ihrem künstlerischen Tun ja ähnlich verwandt, wie es die Kinder aller Zeiten und Länder in ihren Zeichnungen sind. Im ganzen muß diese Stufe noch als vorgeschichtlich bezeichnet werden.

*

Mit dem Christentum erst begann, im Innern und Äußern, die entscheidende Entwicklung: ein bewußtes Staatsgefühl und ein mächtiger Drang nach oben. Die christliche Religion brachte geistige Organisation und bildhafte Vorstellungen, sie lenkte den Strom alter Kultur vom Süden nach Norden, sie hat die Deutschen zu einem Volk und weiterhin zu Baumeistern, Bildhauern und Malern gemacht.

Zum zweiten Mal kam die Spätantike zu den Deutschen; doch kam sie jetzt als frühchristliche Kunst mit grundsätzlich gewandelten Formen. Das junge Christentum hatte die Antike ihrer reichen Sinnenfreude entkleidet, das üppige plastische Gefühl hatte sich in ein neues Flächenerlebnis verwandelt, der dekorative Drang war dem Wunsch gewichen, bedeutsam zu erzählen, das weltlich Repräsentative hatte sich umgestaltet in ein Geistliches: aus einer Genußkunst war eine künstlerische Mahnung religiöser Art geworden, die auf Volkstümlichkeit abzielte und auf jenen merkwürdigen Sozialismus der Seele, der im Gefolge der Evangelien einhergeht. Motive aus Byzanz und dem Orient kamen hinzu; alles fand in dieser frühmittelalterlichen Kunst Platz: Östliches und Westliches, Nördliches und Südliches, Christliches und Heidnisches, Aristokratisches und Demokratisches. Diese Kunst, die zuerst mehr Seele als Leib war, und der die Abstraktion mehr bedeutete als die Natureinfühlung, kam den natürlichen Anlagen der Deutschen entgegen.

Karl der Große hat den Akt der Selbstbesinnung gefördert. Ihm gelang die folgenreiche Vereinigung des fränkischen mit dem deutschen Wesen und des germanischen Nordens mit dem romanischen Süden. Er wurde der Kunst ein mächtiger Schrittmacher, indem er das Christentum ausbreitete und befestigte. Es entstanden Kirchen und Paläste, zwischen Metz und Aachen, die als die ersten Werke einer Baukunst angesprochen werden können. Es entwickelte sich einflußreich das Klosterwesen, aus dem Orient eingeführt, doch mit einem neuen Sinn im europäischen

HILDESHEIM, MITTELSCHIFF DER ST. MICHAELSKIRCHE. BAUZEIT 1001—1033

Westen. Die Klöster wurden zu Schulen, die ausländischen und einheimischen Mönche zu Lehrern für Religion, Kunst, Wissenschaft, Handwerk, Gewerbe und Landwirtschaft, für die ganze praktische Kultur. Das Heilige und das Profane war eng vereint; und dieses eben wurde fruchtbar.
Vom Kloster aus nahm die Wandmalerei ihren Weg als eine Art von theologischer Bilderkunde. Daneben wurde in fränkischen Klöstern die Buchmalerei gepflegt, von der Schrift, vom Initial ausgehend. In ihr taucht bereits, zwischen Band- und Tierornamenten, eine noch antikisch bestimmte Menschendarstellung auf. Und eine Elfenbeinschnitzerei schließt sich an, die in dem seltenen Material reich geschmückte Tafeln für die Deckel heiliger Bücher in klösterlichen Schnitzwerkstätten herstellte. Das repräsentative Gebäude, von dem Wollen und Können dieser Zeit abgelesen werden können, ist das Münster in Aachen, ein Zentralbau, der an die Bauten in Ravenna erinnert und für den aus dieser Stadt die Säulen sogar fertig übernommen sein sollen.
Das waren die Anfänge. Von einer deutschen Kunst läßt sich noch nicht sprechen. Doch war der entscheidende Schritt nun getan. Die erste große Erfüllung brachten dann die nächsten Jahrhunderte der Kaiserzeit, die Epochen vom Jahre 900 etwa bis zum Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, die im Zeichen der sächsischen, salischen und hohenstaufischen Fürsten stehen und in denen Deutschland zu einem Gipfel weltlicher und geistiger Macht aufstieg.

*

Die weltliche Macht stieg so hoch, daß Deutschland Europa beherrschte; und die geistliche Macht der Kirche wurde ebenfalls absolut. Wo diese beiden Mächte so zusammentreffen und die Herrschaft teilen, da ist immer große Zeit für die Kunst; denn diese schließt sich beiden an. Ihr waren sowohl Kaiser wie Kirche lebendige Symbole, Repräsentanten des Fortschritts, des Zukunftsträchtigen. Alles wuchs darum zunächst einheitlich aus einer Wurzel: Religion, Kunst und weltliche Macht. Eine solche Zeit mußte eine Pflanzschule des Talents werden und einer originalen Stilbildung günstig sein.
Der Stil, der jetzt als erste jener Gemeinschaftsformen entstand, in denen die Deutschen sich künstlerisch erfüllt haben, war der romanische. Die romanische Baukunst ist im wesentlichen eine Kirchenbaukunst. Deren Grundform ist ein der antiken Basilika nachgebildeter Langbau mit Seitenschiffen, einem oder zwei Querschiffen, mit einem Chor im Osten und zuweilen auch im Westen, mit einer flachen Decke (die um 1100 der runden Wölbung wich), mit Emporen und Nebenaltären. Der Grundriß ist klar aus Quadraten gefügt; doch wirkt er zugleich symbolisch durch

DER PROPHET JONAS, CHORSCHRANKEN DES BAMBERGER DOMS
ERSTES DRITTEL DES 13. JAHRHUNDERTS

die Abwandlung der Kreuzform. In den Stützenreihen der Basilikawände wechseln oft Säulen und Pfeiler ab – die Säulen mit antikisierenden Basen und sehr verschiedenartigen, oft phantastisch reich, gestalteten Kapitellen, die Pfeiler oben und unten mit gesimsartigen Abschlußplatten versehen. Die Wände und Decke der Basilika bilden meistens glatte Flächen, die ehemals reich bemalt wurden, in der Art der noch wohlerhaltenen Basilikadecke in der Hildesheimer St. Michaelskirche. Die Fenster liegen hoch, sind verhältnismäßig klein, aber wirkungsvoll zu Gruppen zusammengefaßt. Die Krypta diente als Grabkirche dem Märtyrerkult. Im ganzen hat der Stil etwas Starkes, Herbes, Rauhes, im einzelnen aber auch viel Zierliches. Man spürt darin noch nicht gelöste Kräfte. Er verhält sich zur Antike etwa, wie das Etruskische zum Griechischen.

Das Innere der Kirche spiegelt sich kräftig im Äußeren. Es ergeben sich stark betonte Gruppen, Kuben und ein reiches Flächenleben. Für die Gesamtwirkung entscheidend ist der Turm. Er wächst aus der Baumasse organisch hervor und wird nie, wie in Italien, vom Hauptkörper der Kirche isoliert. Mit der Zeit ist der Turm den Baumeistern und dem Volke immer wichtiger und verehrungswürdiger geworden. Es gibt romanische Kirchen mit nicht weniger als sieben Türmen, mit ganzen Gruppen von Türmen, die sich über den Vierungen, als seitliche Treppentürme oder als Haupttürme über dem Westchor erheben. Der Gesamteindruck ist dann der des Wehrhaften. Wie der frühe Kirchenbau ja überhaupt vielfach mit dem Wehrbau zusammenhängt.

Die Grundelemente des romanischen Stils, der im Lauf der Jahrhunderte zu einem Stil der Wölbungskunst wurde, sind: eine große Wucht, Betonung des Lastenden und Festen, eine Raumhaftigkeit, die sich aus Luftwürfeln kubisch aufbaut, die Vorliebe für Wandflächen, die von wenig schattenden Profilen gegliedert werden, und der Verzicht auf dekorative Fülle zugunsten lapidarer Wirkungen. Die Wandlungen des Stils gehen vom Frühromanischen, das etwa bis zum Jahre 1100 währt, über das Mittelromanische, das in das zwölfte Jahrhundert fällt, bis zum Spätromanischen, das sich um die Mitte des dreizehnten Jahrunderts mit dem Frühgotischen mischt. Nicht bei seiner Entstehung, wohl aber bei seiner Ausbildung spielen die Kreuzzüge eine Rolle, weil sie die Kenntnis des Byzantinischen und des orientalischen Gewölbebaues begünstigten. Bauherren waren im wesentlichen die Geistlichen. Die Baumeister waren zum Teil Mönche, zum Teil aber auch anonyme Meister adeliger oder bürgerlicher Herkunft. Die Ausführenden waren ungeistliche Handwerker und Wanderarbeiter. Die Gebäude müssen ohne viele Bauzeichnungen erbaut worden sein; der Bauplatz selbst war Atelier und Werkstatt.

EIN SCHERGE VOM DREIKÖNIGENSCHREIN. UM 1200

KÖLN, DOMSCHATZ

Die Malerei der romanischen Stilepoche ist unnaturalistisch, ist mehr illustrativ und schmückend als lebenergründend. Sie steht im Dienst der kirchlichen Lehre. Alles ist symbolisch gemeint, ist streng stilisiert und erfüllt vom Pathos der Rhythmik; die Erscheinung wird aufgesogen vom Ornament der Linie und bleibt streng in der Fläche. Das gilt für die Wand- und Deckenmalerei in der Kirche und für die Buchmalerei. Beispiele der Wandmalerei sind nur wenige erhalten, Buchmalereien dagegen viele, in den Evangeliaren, in den Psalmen- und Meßbüchern der Ottonischen, Salischen und Hohenstaufischen Zeit. Der Strom der Erfindung versiegte freilich mit der Zeit ein wenig, weil keine neuen Naturmotive hinzukamen. Hier ist ein Beispiel, in welcher Weise die Kirche die Produktion zuerst entzündete und dann beschränkte.
Eine absolute Höhe erreichten die Deutschen dieser Zeit in der Skulptur. Zur Plastik waren sie verhältnismäßig spät gekommen. Der Ausgangspunkt war die Elfenbeinschnitzerei, die Kleinplastik und die halb ornamentale Bauplastik. Dann wandte sich die Skulptur dem Erzguß in größerem Format zu, vor allem der Herstellung reich geschmückter bronzener Türflügel. Das sprechendste Beispiel sind die schweren Portaltüren des Hildesheimer Doms aus der Zeit des Bischofs Bernward (der in Italien gewesen war). Die Kunst des Bronzegusses hing eng zusammen mit der Technik des Glockengusses. Die Magdeburger Gießhütte führte Aufträge aus bis zum fernöstlichen Nowgorod. Die Steinplastik war zuerst im wesentlichen Portalplastik und war fest mit der Architektur verwachsen. Von diesen Anfängen gelangten die Bildhauer schnell zu einer noch heute fast atemberaubenden Meisterschaft. Auch entwickelte sich eine Lust am plastischen Zierwerk, an der Darstellung von Pflanzen, Tieren, Zwergen und Fabelwesen, worin sich verfolgen läßt, wie aus orientalischen Sagen deutsche Märchen werden. Ein anderes neu erobertes Gebiet war das der Grabplastik. Zu Wunderwerken plastischer Ausdruckskunst wurden sodann die Schreine und Reliquienbehälter der Kirchen. Der Bildhauer war zugleich Goldschmied; als solcher aber war er ein großer Künstler, der die menschliche Erscheinung wie zum ersten Mal entdeckte. Die Altarplastik begann mit dem Kruzifix, in Bronze und in Holz. Mit starrer Monumentalität fängt es an; doch barg diese Starrheit schon die Möglichkeit einer unabsehbaren Entwicklung. Die Monumentalplastik in Stein endlich nahm im Anfang des dreizehnten Jahrhunderts ihren Ausgang vom nördlichen, vom fränkischen Frankreich, von Chartres, Reims, Rouen usw., und wanderte von dort nach Straßburg, Bamberg, Naumburg, Wechselburg, Freiburg, Magdeburg und anderen Zentren kirchlichen Lebens. An der nun ganz frei und groß gewordenen Skulptur hat die Antike Anteil. Zudem steht

DETAIL VOM ANTEPENDIUM AUS DEM BASLER MÜNSTER

PARIS, MUSÉE CLUNY

sie da auf der Grenzscheide zwischen dem romanischen und gotischen Stil. Alles Größte in Deutschland ist eigentlich auf einer Stilscheide gewachsen. In den plastischen Erscheinungen von biblischen Gestalten, Heiligen, Aposteln, Fürsten und Propheten erhebt sich die deutsche Kunst zur Weltkunst – zu einer Weltkunst, die einen ihrer höchsten Gipfel erreicht hatte.

Die Wende vom zwölften zum dreizehnten Jahrhundert bezeichnet eine Epoche, die ein mächtiger Elan erfüllte. Alles drängte zur Fülle, im Geistigen, Staatlichen, Künstlerischen und Wirtschaftlichen. Es war die Zeit, die die deutschen Heldensagen dichtete. Ein hohes Kraftgefühl erfüllte alle und alles. Im Norden und Osten wurde kolonisiert, der Seehandel breitete sich aus, die Hansa bereitete sich vor. Überall war unruhige Schöpferkraft; die Künstler dachten und empfanden frei und gestalteten eben darum aufs höchste national. Von allen Seiten strömte es herein, nach allen Seiten strömte es hinaus. Das Laiengenie erhebt sich und feiert die ersten Triumphe. Endgültig wird die sichtbare Welt und ihr stolzestes Geschöpf, der Mensch, entdeckt; und die Persönlichkeit tritt herrschend hervor. Auf dem Kaiserthron saß, fünfunddreißig Jahre lang, ein so merkwürdiger, faustisch bohrender, genialer Mensch wie Friedrich der Zweite. Deutschland war in Europa der Kulturträger.

ANTON GRAUEL, KNIENDE. BRONZE

AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG VICTOR HARTBERG

BISCHOFSSTAB. ELFENBEIN

HILDESHEIM, DOMSCHATZ

KOPF CHRISTI AUS DEM MARIENTOD. ERSTES DRITTEL DES 13. JAHRHUNDERTS

STRASSBURG, SÜDLICHES QUERSCHIFFPORTAL DES MÜNSTERS

Lichtschrift

von MUSSIA EISENSTADT

Der Titel will nicht auf nächtliche Großstadtreklame hinweisen, steht vielmehr als konsequente Eindeutschung für „Photographie" (schreib: Fotografie, aber Philosophie, Metaphysik, Phänomen, Schizophrenie), welche zunächst nichts anderes war als die Kunst, vermittels eines wuchtigen Apparats das Licht zur Niederschrift, zur bündigen Bezeichnung eines Gegenstands der sichtbaren Welt zu zwingen. „The Pencil of Nature" nannte Fox Talbot das Ergebnis seiner Versuche, das Naturbild chemisch, mit oder ohne Kamera, auf der Papierfläche festzuhalten; sein Bericht von 1839 legte der Royal Society Rechenschaft ab über den Prozeß, „by which natural objects may be made to delineate themselves". Im gleichen Jahre erläutern Gay-Lussac und Arago das entscheidende, von Daguerre und Niepce erfundene Verfahren (dem die chemische Entdeckung des J. H. Schulze in Halle 1727 vorangegangen war) mit einem bemerkenswerten, unfachlichen Weitblick und weisen auf die Nützlichkeit der Daguerrotypien für die Kunst hin. Paul Delaroche, begeistert und verstört, ruft aus: „Von heute an ist die Malerei tot!" Dem naiven Realismus konnte es damals schon so scheinen, als hätten sich Natur und Technik verbündet, die schöpferische Arbeit des Malers durch objektive Selbstdarstellung der sichtbaren Welt zu einer sinnlosen, retardierenden Tätigkeit zu machen. So waren, zugleich mit der Erfindung der Photographie, ihre kühnsten technischen Möglichkeiten (Photogramm) und ihr spannungsreicher Zusammenprall mit den alten graphischen Künsten bereits vorgezeichnet. Anstatt zu sterben, erlebte die Malerei im vorgeschrittenen neunzehnten Jahrhundert ihren Triumph: den flüchtigen Augenblick selbst, der die Dinge zitternd erscheinen läßt, in seiner farbigen Einmaligkeit zu bannen. Der Vorgang aber, der die Natur veranlassen sollte, sich ihres Lichtgriffels zu bemächtigen und ihre Welt selbst aufzuzeichnen, vollzog sich nicht autonom, sondern unter dem Zwang malerischen Sehens. Die, noch in den Vorkriegspublikationen so genannten „Untugenden" der photographischen Linse überlistete man, so daß der Apparat die geschickt ausgewählte Welt der optischen Gegenstände mit dem Blick seines Herrn fixierte. Die „Gegebenheiten" des unmenschlich starr und scharf schauenden Photoauges sucht man jetzt zu nutzen; ja, in einer Zeit, die das impressionistische Erscheinungsbild kaum noch nachzuerleben vermag, befreit sich manche Malerei von der dem Menschen eignen „Untugend" der aktiven, triebhaft gespannten und subjektiv heraushebenden optischen Wahrnehmung zugunsten einer maschinell genauen passiven Aufnahme des sichtbaren Tatbestandes, einer faszinierten, geistig unentschiedenen Gegenstandstreue. („Neue Sachlichkeit"). Die Frage nach den Wechselbeziehungen zwischen Photographie und Malerei muß ständig neu gestellt werden, und so hielt sich die von dem Freundeskreis der Staatlichen Kunstbibliothek veranstaltete Vortragsfolge über Wesen, Grenzen, Aufgaben der Photographie in den wichtigen und sehr umstrittenen Grenzgebieten künstlerischer Betätigung auf – soweit die einzelnen Redner eine klare Vorstellung von dem Umfang ihres Themas mitbrachten.

Wenn allerdings ein so zentrales Problem wie das der „Bildgestaltung durch den Fotografen und Maler" nur Anlaß gab, den besinnlichen Begleittext zu einer vorwiegend historisch, wenn überhaupt, angeordneten Diapositivreihe zu liefern, mit locker eingesplitterten Gedanken darüber, daß „ein Schöpfer die Außenwelt wirksam potenziert", daß es verschiedene bildgemäße Situationen gebe und daß die Bildwelt keine Selbstverständlichkeit sei, so wird diese Auffassung unwidersprochen bleiben.

Für das darauffolgende Thema, „die Entwicklung der Bildnisfotografie" stand dem Meister-

photographen Hugo Erfurth ein reicheres Material zur Verfügung, das, mit sachlichen Angaben und kulturhistorischen Anekdoten versehen, sich selbst darstellte. Daß Erfurths vorzügliche, vor kurzem in der Kunstbibliothek ausgestellte Bildnisphotos weit besser über den augenblicklichen Stand dieser Kunst unterrichten als das, was ihr Schöpfer dazu auszusagen wußte, war vorauszusehen.
Eine wirkliche „Stilgeschichte der Fotografie" gab Franz Roh in seinem Vortrag über „Mechanismus und Ausdruck"; beginnend mit den bald hundertjährigen Zeugnissen der Daguerrotypie, jenen scharf umrissenen „Existenzbildern" auf Kupferplatten, in reliefmäßiger Anordnung vor neutralem Grund, unverwischt, ohne figurale Verschlingung, machte er die weiteren Phasen dieser der Wirklichkeitserfassung dienenden mechanischen Halbkunst durch ausgewählte Bilddokumente und Kommentare, die nie im bloß Witzigen stecken blieben, anschaulich. Die zweite „Sehstufe" bedeutet das photographische Werk des schottischen Malers David Octavius Hill (über den Heinrich Schwarz ein gut informierendes Buch im Inselverlag veröffentlicht hat), der sich von Landschaften mit historischer Staffage, Veduten, Sonnenuntergangsstimmungen der neuen Kunstfertigkeit zuwandte. Daß er das lichtschwache und unscharf zeichnende Objektiv, dem er die schöne, fließende Weichheit seiner frühen Papierbilder verdankte, konsequent beibehielt, ist ebenso erstaunlich wie sein monströser Montageversuch, über zweihundert Geistliche und Kirchenälteste der „Canonmills-Kundgebung" zu einem Massenbild zu vereinigen. — Auf den sanften Einbruch malerisch verunklärender und psychologistischer Strömungen, den pathetischen Frührealismus um 1850, folgt der damenhafte Lyrismus der zweiten Jahrhunderthälfte, der sich zum helldunkel wogenden, emblematischen Attributkitsch des „Rokoko um 1880" verdickt; für 1890 steht das amüsante Photo einer „Ranke mit abgewendeter Dame" als Exempel einer vordringlichen, unerträglich banalen und süßlichen Rahmen- und Hintergrunds-Motivik, Ersatz einer geschrumpften Anschauungskraft. Der Requisitenphantasie betriebsamer Photo-Industrieller setzte die, von Lichtwark geführte Reinigungsarbeit ein Ende. Die verschwenderisch ausgestatteten Ateliers, die von der Stechpalme bis zur Vesuvkulisse alles zum herrschaftlichen Photographieren Notwendige boten, wanderten als „gesunkenes Kulturgut" in die Provinz und auf das Land. Die jungen, erzogenen Photographen wußten die wiedereroberte Schlichtheit des Sujets durch differenzierte Technik interessant zu machen. Die Kreise und Generationen, deren Neigung der tonigen Malerei galt, den matten Gläsern, dem Kopenhagener Porzellan und den frühen Dichtungen Hofmannsthals, suchten den Kontrast von Hell und Dunkel weich zu dämpfen; es war die Zeit der Pigmentdrucke, der Retusche, der vielfältig manipulierten Hintergründe. Das Porträt, à la recherche du temps perdu, fand Anschluß an Hill, doch das stille und ganz erfüllte Leben jener frühen Bilder versagte sich der entwickelten Technik. Pointierte Oberflächenbehandlung zeigt, worauf es ankam: auf alle akzessorischen Reize der Reproduktion, nicht auf den sinnvollen Einsatz technischer Mittel zur Erkenntnis der auf die knappste Formel gebrachten optischen Realität.
Den Gegenstand aber anschaulich zu machen, scheint eine der Photographie eigentümliche Aufgabe zu sein. Die Übertragung der farbigen Raumkörperwelt in die flächige Lichtschrift kann uns über wesentliche optische Tatbestände lapidar unterrichten, wenn die Vorstellung des Photographen genügend stark ist, die Passivität des Apparats durch die Intensität der „Einstellung", der Nah- und Aufsicht, restlos zu kompensieren.
Sieht man mit Roh die „zeitlose Kette guter Photos" durch, in denen Möglichkeiten unserer technischen Tage vorweggenommen, prinzipiell erkannt oder geahnt scheinen, so stimmt man ihm bei, wenn er „die Drastik und Unmittelbarkeit der Photos von 1930" als das unsrer Zeit Eigentümliche hervorhebt. Durch einen Manierismus der Mittel-

TEILAUFNAHME EINER BRONZETÜR. ENDE DES 12. JAHRHUNDERTS

KATHEDRALE IN NOWGOROD. (AUS DER MAGDEBURGER GIESSHÜTTE.)

anwendung und der Blickrichtung hindurch, der seine erzieherische Funktion hatte, ist unsere Umwelt mit einer so fanatischen Prägnanz gebannt, daß sie uns zugleich fremd und unentrinnbar gegenwärtig erscheint. Eine blanke Frische der Anschauung macht uns die Wahrheit evident, die in einer sprachlichen Merkwürdigkeit verborgen ist, im Russischen, wo „Licht" und „Welt" Synonyma sind. Die eindringliche Fixierung des Gegenstandes enthält das Moment seiner Verwandlung: das Hühnerei wird zur reinen Form, die Grammophonplatte zum schimmernden Astralgebilde, der Teilausschnitt – das einäugige Segment eines Kopfes, der Zirkel in der Hand des Ingenieurs – zur Vision des übergeordneten Ganzen. Man entdeckt die „magischen" Qualitäten des Negativabzugs und der Nahsichtaufnahme, die Energie der unerwarteten Schrägstellung, die Transzendenz des Röntgenbildes. Eingedenk, daß „Zeichnen - Weglassen" ist, versucht man, wie vor hundert Jahren Fox Talbot, das Licht unmittelbar, ohne den Umweg des Apparats zur Niederschrift, zum Photogramm, zu zwingen. Die Simultanwirkung und der inhaltliche Überraschungseffekt der Photomontage, die den statisch-flächigen Charakter des Lichtbildes umdeutet, erfährt eine phantastische Gebietserweiterung bei Max Ernst, der die in sich strukturierten Gebilde zu einer Einheit „verzahnt", bei Lissitzky, der in seinem Selbstbildnis 1924 verschiedene Kopien ineinandergleiten läßt. Die dünne Grenze zur abstrakten Malerei wird von Max Ernsts isolierten photomalerischen Experimenten durchbrochen, da er den Photo-Ausschnitt in gemalten Räumen ansiedelt und so eine künstliche optische Realität schafft.

Eine praktische Verwendung finden die dynamische Photomontage und die Wirklichkeitsgewähr des Lichtbildes in dem Werbeplakat. Paul Renner (der seinen ausgezeichneten, in der Auffassung vieler Hörer nicht genügend rezeptmäßigen Vortrag mit den beherzigenswerten Worten einleitete: „man müßte nicht eigens von München nach Berlin fahren, um Lichtbilder vorzuführen") untersuchte die psychologischen Bedingungen der Werbung, die „mit der Vitalseite der Wahrnehmung zu rechnen hat". Die Photographie, „keine harmlose technische Angelegenheit", flößt, als unmittelbares Abbild, blindes Vertrauen ein und ist daher eine vortreffliche Werbehilfe. Ihre Verbindung mit der Photographie darf nicht in achsialer Anordnung gegeben werden. Das labile Gleichgewicht, das durch Hineinschneiden des Bilds in den Schriftblock versucht wurde, kann durch die Durchdringung der Bildfläche mit Schrift erreicht werden, durch isolierendes Gegeneinanderstellen von Schrift und Gegenstand, der auf Bildraum verzichtet, endlich durch eine Kombination wie die der Bauhausschule, welche die Schrift mitphotographiert.

Als letzter Redner sprach Rudolf Arnheim über „mechanische Künste – Foto, Film, Rundfunk, Tonfilm", denen gemeinsam sei, daß die Wirklichkeit sich selbst abbildet. Sein Diskurs galt vor allem den letztgenannten Künsten und ihrem „vorkünstlerischen Stadium, Geschenken der Zukunft an die Gegenwart". Im Gegensatz zur „körperlosen Darstellungsform" des Rundfunks hob er die „ungeheure Wirklichkeitsnähe" des Lichtbilds hervor. Hat er nicht vergessen an das Photogramm zu denken, das in der von der Pariser Elektrizitätsgesellschaft herausgegebenen Man Ray-Folge „Electricité" etwa „die Stadt" als Geschmeide der Lichtreklame auf samtiger Fläche zeigt, „die Elektrizität" als magische Glühbirne in einer tiefen, vom Weltenstaub gesprenkelten Nacht?

Eine der hintergründigen Montagen des Moholy-Nagy stellt den „umgekehrten Mythos" dar – Leda, die im Hechtsprung gespannte Schwimmerin, saust durch den Schnittpunkt eines Kraftliniennetzes auf den geruhsamen, träg vegetativen Schwan. Aus solcher Verbindung: Leda, den Schwan überfallend, kann nicht Helena, die unsterbliche klassische Schönheit, hervorgehen, aber vielleicht eine zehnte oder dreizehnte Halbmuse unserer hochtechnischen, sportlich aktiven, ein wenig invertierten Zeit.

„Der Garten Daubignys"

Im Februarheft des in Amsterdam erscheinenden „Maanblad voor Beeldende Kunsten" schreibt M. J. Schretlen über das viel genannte, angeblich letzte Bild van Goghs „Der Garten Daubignys", im Berliner Kronprinzenpalais. Der Verfasser kommt zu dem Schluß, daß das Bild nicht echt sein könne. Die Beweisführung ist nicht schlüssig, weil nur Stilkritik (wenn auch gute) und Indizienbeweise gegeben werden können; um so beweiskräftiger wäre die Konfrontierung des Berliner Bildes mit dem unbezweifelten Original der Sammlung R. Staechelin, Basel. M. J. Schretlen schreibt unter anderem:

„Man sieht auf diesem Bilde den bewußten Garten, der zum größten Teil (das ganze Mittelstück) aus einem Kiesweg besteht, der, vorn breit, nach hinten schmal verlaufend, an beiden Seiten durch Gebüsch abgeschlossen und vorn in der Mitte durch ein Rosenbeet unterbrochen wird. Gleich dieser Kiesweg gibt auf beiden Bildern einen interessanten Vergleichspunkt. Auf dem Schweizer Bild schafft er Raum und Tiefe, was auf dem Berliner Bild nicht empfunden wird; dort ist er mit den charakteristischen kurzen Strichen, aber sehr harmonisch und gleichmäßig in feinen, ineinander übergehenden Farbtönen gemalt, hier besteht er nur aus einer verwirrten, unordentlichen Menge von Strichen, die keinerlei Harmonie zeigen. Das Rosenbeet, das sich auf dem Schweizer Bild, sehr lebendig und ausdrucksvoll gegen seine Umgebung abhebt, ein Eigenleben hat und worin jeder Strich verantwortlich ist, läßt auf dem Berliner Bild alle diese Eigenschaften vermissen: es geht hier mehr oder weniger in der Umgebung auf und ist ein Gewirr von Strichen, worin die Art der Blumen und Pflanzen nicht zum Ausdruck kommt.

Im Hintergrund steht links vom Weg eine Gartenbank mit einem Tisch und einigen Stühlen. Man betrachte, wie sprechend diese Gruppe auf dem Schweizer Bild dasteht. Besonders die Bank ist mit einigen Pinselstrichen in ihrer ganzen Form und in ihrem Wesen ausgedrückt, ebenso Stühle und Tisch. Im Vergleich bietet das Berliner Bild einen ärmlichen Anblick: wie schlapp sind die Stühle, wie ausdruckslos ist der dunkle Farbfleck, der eine Bank vorstellen soll. Die kleine Frauenfigur kommt auf dem Schweizer Bild mit einer gewissen Energie angelaufen, auf dem andern steht sie zwecklos da, wie eine Gliederpuppe. In derselben Bildecke fällt der Schmiß auf, womit der eigenwillig gekrümmte Baum hinter der Bank, im scharfen Gegensatz zum dunkeln Hintergrund, gemalt ist. Auf dem Berliner Bild sucht man auch hier vergebens die charakteristische Kraft van Goghs . . .

Wie steht es nun mit den dokumentarischen Angaben, die uns zur Verfügung stehen? Scherjon spricht auf Seite 131 seines Buches von der ersten Mitteilung, die Vincent über dieses Bild gegeben hat. Sie steht in einem Brief vom 17. Juni 1890 (Nr. 642): »Ich habe eine Idee, ein bedeutendes Bild vom Haus mit Garten Daubignys zu machen, von dem ich schon eine kleine Studie habe.« Auf Seite 140 reproduziert Scherjon unter dem bewußten Bild die Auszüge von zweien der letzten Briefe, worin van Gogh über dieses Bild schreibt, nämlich im Brief 649 (an seine Mutter): »Das dritte Bild nun ist der Garten von Daubigny, ein Bild, das mir im Sinne lag, seit ich hier bin« — und aus Brief 651 (einige Tage später an seinen Bruder gerichtet, vom 23. Juli datiert): »Vielleicht siehst du diese Zeichnung vom Garten Daubignys an, es ist eines von meinen Bildern, mit dem ich am meisten ausdrücken wollte«. Man kann nun annehmen, daß am 23. Juli 1890 nur ein Exemplar vom Garten Daubignys vorhanden war und eine Vorstudie. Zwar hat Vincent widerholt Repliken von seinen Bildern gemacht, dann aber auch meistens in einem seiner Briefe davon geschrieben, sicher dann, wenn er es für

VINCENT VAN GOGH (?), DER GARTEN VON DAUBIGNY. 53: 104 cm

BERLIN, KRONPRINZENPALAIS

VINCENT VAN GOGH, DER GARTEN VON DAUBIGNY. 1890. 50 : 100 cm

BASEL, SAMMLUNG R. STAECHELIN

wichtig hielt. Die Beispiele dafür sind sehr zahlreich. Von diesem Garten Daubignys, der eines seiner letzten Werke war, und von dem er, wie aus den zitierten Stellen seiner beiden Briefe (an Mutter und Bruder) hervorgeht, ganz erfüllt war, hatte er am 23. Juli sicher noch keine Replik gemacht, sonst hätte er sie in seinem letzten Brief an Theo (651), worin er so ausführlich über dieses ihm besonders liebe Bild schrieb, zweifellos erwähnt. Denn im P. S. dieses Briefes gibt er eine eingehende Beschreibung des Bildes (s. Scherjon S. 140). Aus demselben Brief geht hervor, daß die Periode des Interesses für dieses Bild hinter ihm lag, denn er sagt, daß er als letzte Arbeiten eine Skizze von zwei alten Hütten und zwei Skizzen von unendlichen Kornfeldern beifüge. Scherjon lenkt in seinem Nachwort die Aufmerksamkeit darauf, daß dieses Thema ihn in seinen letzten Lebenstagen ganz mit Beschlag belegt habe. Wir wissen, daß van Gogh am 27. Juli Selbstmord beging. Es bleiben also vier Tage von seinem Leben übrig, worin er theoretisch eine Replik des Gartens von Daubigny hätte machen können. Erstens aber geht aus dem zuletzt abgesandten Brief (23. Juli) hervor, daß sein Geist damals ganz mit anderen Themen beschäftigt war; und zweitens kann man im Vorwort von Frau van Gogh-Bongers Ausgabe der Briefe lesen, daß Theo ihr am 25. Juli berichtete, er hätte wieder einen wirren Brief von Vincent empfangen und dieser wäre wieder nicht in Ordnung. Schon am 24. also muß der verhängnisvolle Krankheitsanfall eingesetzt haben, der für ihn der letzte war und am 27. mit dem Selbstmord endete. Mit diesen Tatsachen vor Augen kann man schwerlich annehmen, daß der arme Künstler in den letzten drei Tagen seines Lebens noch Zeit und Lust gefunden hat, eine Wiederholung des fraglichen Bildes zu machen.

Man sieht, daß auch diese Prüfung ungünstig für das Berliner Bild ausfällt.

Interessant ist es auch, der Herkunft des Berliner Bildes nachzugehen. Im Katalog de la Failles findet man, daß das Berliner Museum das Bild von einem gewissen G. Fayet erwarb, der es 1903 in Paris von Schuffenecker kaufte, der es seinerseits bei Druot in einer »Vente Coll. X.« gekauft hatte. Meier-Graefe hat nun vor Gericht unter Eid erklärt, gesehen zu haben, daß der Maler Schuffenecker viele Bilder van Goghs kopiert hat, und daß ihm auch bekannt sei, daß diese Bilder später als echte van Goghs verkauft worden sind." —

Vergleicht man unbefangen die Wiedergaben der beiden auch hier reproduzierten Bilder, so erscheint das Basler Bild unbedingt als das lebendigere. Eine entscheidende Kritik läßt sich vor Reproduktionen freilich nicht treffen. Da die Frage in jeder Hinsicht wichtig ist, muß dringend gefordert werden, den Versuch zu machen, das Schweizer Bild nach Berlin zu bringen, damit beide Fassungen unmittelbar verglichen werden können. Das Kronprinzenpalais selbst ist an einer solchen entscheidenden Gegenüberstellung am meisten interessiert. K. Sch.

Die italienischen Bilder im Kronprinzenpalais

Ludwig Justi hat gegen ein Bild von Michetti, daß sich im Depot der Nationalgalerie befand, dreizehn Bilder junger Italiener eingetauscht. Gegen diese Transaktion ist grundsätzlich nichts einzuwenden, denn Michettis Bild geben wir ohne Bedauern hin. Die neuen Bilder sind jetzt im Erdgeschoß dauernd aufgestellt. Es ist darum zu prüfen, ob sie für die deutsche Galerie der Gegenwartskunst ein Gewinn sind.

Funis „Publius Horatius" ist ein großes Format. Ein historisches Sujet in historisierender Form. Renaissancemalerei, durch modernen Manierismus geleitet. Ein feierliches Bild;

MARIA MIT DEM KINDE. BÖHMISCH, ANFANG DES 15. JAHRHUNDERTS
GEBRANNTER TON MIT ALTER BEMALUNG

AUSGESTELLT IM DEUTSCHEN MUSEUM, BERLIN

doch hat es etwas, als wolle es die ehemaligen Rompreiskonkurrenzen verulken. Und so wirkt auch Funis zweites Bild, ein „Heiliger Sebastian". Gemalte Hexameter, an die kein Mensch mehr glaubt. — Von Severini, der sich vom revolutionären Futuristen zum kühlen Klassizisten wandelte — der typische Entwicklungsweg moderner Theoretiker — ist ein Stilleben mit Taube erworben, das eine sanfte Allegorie auf die Größe des alten Italien darstellt. Hart im Bildraum stoßen sich die Sachen; auch der Geschmack, der gerade für eine Grisaille reicht, verbindet sie nicht. — In derselben formelhaften Art ist Tozzis Stilleben gemalt. — Dazwischen hängt ein kleiner Mädchenkopf von Modigliani. Es ist das reizvollste Bild der Sammlung, voller Delikatesse in seinem überschlanken Manierismus. Daß dieses beste Bild von einem „Montparnassemaler" stammt, ist besonders pikant. Die Landschaft Colacicchis läßt in ihrer licht- und raumlosen Härte

lebendiges Naturgefühl nicht aufkommen. — Es folgen zwei Bilder von Sironi: eine palettenhaft breite Dekoration, wie sie heute in den Ateliers aller europäischen Kunststädte gemalt wird, und ein „Industriebild", nach Rezepten einer mit „Magie" getränkten Sachlichkeit, braun in braun, mit einem nicht legitimen blauen Himmel und einer Figurengruppe, die nicht ohne Grund unfertig geblieben ist. — Montanaris „Kreuzigung" wirkt ungefähr wie ein Bild von Plontke. — Die beste Figur, neben Modigliani, macht Carrà mit seiner Landschaft. Dort ist eine Stimmung wirklich gestaltet, mit reinen Mitteln der Malerei. Das Bild hat Atmosphäre, gestufte Farben und Valeurs und eine lebendige Pinselschrift. Eine Kunst der mittleren Linie, aber echte Malerei. — Von de Chirico sind zwei ältere Bilder erworben. Das Bruderbildnis ist im deutsch-römischen Sinne allegorisch, mit einem „bedeutenden" Hintergrund (denn ein Kentaur ist immer bedeutend, so etwa „Klassische Walpurgisnacht"). Die Serenade erinnert daran, wie einst in Deutschland Romantik begriffen wurde. Symbolischer Kolorismus im Geiste Böcklins; auch an den kunstgewerblichen Engländer Walter Crane mag man denken. — Das letzte Bild, Casoratis „Mutter" ist eine gehorsame, fleißige, genau durchgezeichnete, reinlich illuminierte und glasklar gemalte Arbeit. Streng stilisiert und allegorisch idealisiert.

Das Gesamtresultat ergibt sich aus dem Gesagten. Diese neue italienische Kunst zeigt viel Ehrgeiz, aber wenig natürliches Talent; sie macht überall, auch in der Fremde, Anleihen, tritt bestimmt auf und ist im Herzen ungewiß. Sie widerlegt die Legende, siegreiche Kriege hätten eine neue Kunst im Gefolge. Das ist hier so wenig der Fall, wie es nach 1870 in Deutschland richtig war. Vorbilder können diese Werke nicht sein. K. Sch.

CHARLES CRODEL, HERBSTLICHE BLUMENWOLKE

AUSSTELLUNG „LEBENDIGE DEUTSCHE KUNST III"

VERANSTALTET VON PAUL CASSIRER UND ALFRED FLECHTHEIM

ARNO BREKER, JÜNGLINGSKOPF. BRONZE

AUSSTELLUNG „LEBENDIGE DEUTSCHE KUNST III“
VERANSTALTET VON PAUL CASSIRER UND ALFRED FLECHTHEIM

MAX KAUS, DORFSTRASSE IN MECKLENBURG

AUSSTELLUNG „LEBENDIGE DEUTSCHE KUNST III"
VERANSTALTET VON PAUL CASSIRER UND ALFRED FLECHTHEIM

„Lebendige deutsche Kunst"

Dritte Ausstellung, veranstaltet von Paul Cassirer und Alfred Flechtheim

Eine Einheitlichkeit, wie sie jede Sammlung guter Bilder auch ohne Zutun hat — es ist die Einheitlichkeit, die ebenfalls in der Natur gefunden wird — fehlt in der Bilderabteilung dieser Ausstellung. Was gemeinsam ist, muß negativ gewertet werden: die allgemeine Verwendung kalter Farben und eines aufdringlichen Weiß — was ein Symptom für Traditionslosigkeit und Intellektualismus ist. Gemeinsam ist daneben eine weltabgewandte Melancholie, die hamletartig genannt werden könnte, wenn sie künstlerisch ganz realisiert wäre. Was das „Lebendige" dieser deutschen Kunst der letzten Generation betrifft, so wäre es besser zum Ausdruck gekommen, wenn nur ein Drittel der Bildermenge gezeigt worden wäre. Über Vollständigkeit oder Unvollständigkeit zu streiten, hat keinen Sinn; daß aber Überflüssiges vorhanden ist, läßt Zweifel nicht zu.
In der Bilderabteilung fesselt am meisten die feine romantische Ironie Theo Champions, die zarte, von einem vergeistigten Geschmack beratene Lyrik Charles Crodels (die einen Redonzug hat), die die Massen gut zusammenhaltende künstlerische Sachlichkeit Adolf Dietrichs, die in Andeutungen sich ergehenden Träumereien in Grau Werner Gilles', Otto Herbigs feuilletonistische Malbegabung, die in dieser Umgebung wohltätig auffallende Objektivierungsfähigkeit und Kultur Max Kaus' und die eigenwillige Arabesken-

JOACHIM KARSCH, BETENDES MÄDCHEN. GIPS

AUSSTELLUNG „LEBENDIGE DEUTSCHE KUNST III“
VERANSTALTET VON PAUL CASSIRER UND ALFRED FLECHTHEIM

phantasie von Ernst W. Nay, die sich scheinbar von Röntgenphotographien tierischer Knochengebilde anregen läßt. Nennt man daneben — mit manchem Vorbehalt — Namen wie Radziwill, Paul Strecker, Karl Zerbe, von Meerveldt und Paul Kleinschmidt, so sind die lebenden Punkte im wesentlichen bezeichnet.
Auf höherem Niveau steht die Plastik. Sie ist mehr ein Kind der Tradition und erfüllt vom Geist der Werkstatt. Arno Brekers ernstem Können kann jede Aufgabe anvertraut werden, Philipp Harths „Adler" verdient die Anerkennung, die Wallerstein ihm in diesen Blättern erteilt hat, Joachim Karsch wird immer besser und ist im Kleinen schon meisterlich, Heinz Rosenberg-Fleck ist auf gutem Wege, Richard Martin Werner erweist sich als ein würdiger Schüler Richard Scheibes (den er vortrefflich porträtiert hat), und das dem Grotesken zuneigende Talent Kurt Zimmermanns verdient alle Beachtung. Selbst in problematischeren Arbeiten, wie in denen Wolf Demeters oder Berthold Müller-Oerlinghausens, ist dort im Gefälligen, hier im Erzählenden genug Handwerk, um das Bedenkliche abzuschwächen.
Mit dieser dritten Veranstaltung geht das Unternehmen zu Ende. Es war im ganzen aufschlußreich und hat leise an die Zeiten erinnert, als in diesen Räumen mit Ausstellungen Geschichte gemacht wurde.

*

Von den oben genannten Künstlern hatten Champion, Gilles und Nay größere Kollektionen in der Galerie A. Flechtheim ausgestellt. In zwei Fällen war es nicht klug gehandelt. Denn E. W. Nay, der als Nuance in der Ausstellung bei Paul Cassirer Interesse erregte, verliert entschieden, wenn er eine größere Anzahl seiner ornamentalen Spitzfindigkeiten, die an eine Sammlung medizinischer Präparate erinnern, zur Ausstellung bringt. Man spürt das Rezept und fühlt sich gelangweilt. — Auch Werner Gilles verliert so in der Masse. Aber nicht so viel wie Nay. Denn die Wände mit Bildern und Aquarellen von ihm üben als Ganzes eine gewisse Wirkung aus. Es ist im wesentlichen eine Geschmackswirkung; innerhalb dieser Bedingtheit aber ist viel Zartes und melancholisch Witziges. Eine dünne Kunst, aber eine echt empfundene. — Champion dagegen gewinnt mit einer größeren Kollektion. Seine Bildchen — das Diminutiv ist hier am Platz — lassen ein wenig an achtzehntes Jahrhundert denken; in dem Sinne etwa, wie die Bilder des Russen Somoff vor dem Kriege es taten. Sein Talent hat einen Walserzug. Er erlebt die Natur und das Treiben der Menschen dichterisch und schauspielert in liebenswürdiger Weise ein wenig bei der Wiedergabe, beim Vortrag seiner Bilder-Gedichte. Alles ist etwas zerbrechlich, alles aber auch ist zierlich und fein gerundet, mit Geschick, Geschmack und vielem in Anmut verborgenen Fleiß. Wie Champion auf seinem Selbstbildnis aussieht, so hat man ihn sich eigentlich gedacht: ein nachdenklicher Charmeur.

*

Ergebnisse anderer Ausstellungen können hier gleich angeschlossen werden.
In der Kunsthandlung Victor Hartberg hatte ein zweiter Scheibeschüler, Anton Grauel, ausgestellt; auch seine Arbeiten loben den Lehrer — und über den Lehrer weg Georg Kolbe. Am besten ist Grauel dort, wo er einfache Motive bearbeitet. Einzelne Figuren gelingen ihm besser als Kompositionen. Die einzelne Gestalt weiß Grauel gut auszubalancieren. Seine Modellierung hat weiche Bestimmtheit und einen melancholischen Reiz — Eigenschaften, die für den Stil Scheibes bezeichnend sind.

ANNOT. AUSSTELLUNG „DAS GESICHT DER SELBSTÄNDIGEN FRAU“
IN DER KUNSTHANDLUNG VICTOR HARTBERG, BERLIN

Annot stellte in denselben Räumen zwanzig Bildnisse und einige Stilleben aus. Der Gesamttitel „Das Gesicht der selbständigen Frau“ war ein wenig Aushängeschild; er sagte vom Wesentlichen der Leistung wenig aus. Das Entscheidende ist, daß hinter dieser Frauenkunst eine Persönlichkeit steht, deren „Selbständigkeit“ liebenswürdig bleibt, daß diese Malerei das Produkt einer schönen Selbstzucht, einer freien Intelligenz und eines kultivierten Geschmacks ist. Der Geschmack freilich streift zuweilen das Geschmäcklerische; aber er streift nur. Fast alle Bildnisse sind mit kühnem Wurf und mit einem gewissen Witz angelegt, sowohl malerisch wie psychologisch. Dabei bleibt es dann freilich. Der Betrachter wünscht das so gut Angelegte weitergeführt, sagt sich aber auch, daß damit alles zerstört werden könnte. Annot hat einen guten Blick für malerische Einheit und auch für das Physiognomische, für Wesenszüge des menschlichen Charakters. Um beides auszudrücken, scheut sie nicht das Groteske; doch weiß sie es freudig und elegant erscheinen zu lassen. Dadurch kommt ein gesellschaftlicher Zug in die Darstellung. Was Annot mit sympathischer Frische im Vorwort des Katalogs über ihre Bildnisse sagt, darf wohl als Selbstbeschreibung angesprochen werden. Die Worte, womit sie die „innerlich und wirtschaftlich selbständige Frau“ charakterisiert: „Offenheit, Sicherheit und Würde“, passen auch auf ihre Malerei. Wobei wir nur hinter dem mißverständlichen Wort „Würde“ ein Fragezeichen setzen.

Mataré – der bei Flechtheim ausgestellt hatte – erweist sich auch weiterhin als ein empfindsamer Manierist. In seinen Landschaftsaquarellen, die das Talent von einer neuen Seite kennen lehren, geht er von einer weichen, großflächigen aber auch etwas fleckigen Technik auf feuchtem Papiergrund aus. Die Motive und Stimmungen erscheinen dieser Technik zuliebe gewählt. Wie einst bei Monet, kehrt dasselbe Küstenmotiv in verschiedenen Tageszeiten wieder; im Gegensatz zu Monet sucht Mataré aber nicht die Wetterstimmung malerisch zu ergründen, ihm wird sie Vorwand für etwas geschmacklich Abgestimmtes, das sich zwar bis zum Feinen, Zarten und selbst Geistreichen erhebt, immer aber auch im Dekorativen beharrt.

Unter den Skulpturen bleiben die Tiere am ausdruckvollsten. Die starke Vereinfachung mutet zwar etwas kunstgewerblich an, doch erhält sich der Natureindruck. Die Kühe, zum Beispiel, haben, bei aller gedrechselten Glätte, etwas typisch Kuhiges; das Träge, schwer Lagernde und Schnaufende kommt zum Ausdruck. Ein antikisierendes Pferd und eine überschlanke Madonna mit Kind sind Arbeiten eines Experimentierenden, dem sich Stil und Spiel reimt und der in nicht ganz legaler Weise nach Varietät strebt. K. Sch.

Der sechzigjährige Wilhelm Kreis

Als Kreis noch fünfundzwanzigjährig war, hat er mir eine Anekdote von sich selbst erzählt: er sei in einer Sitzung von Magistratsmitgliedern oder Stadtverordneten in Dresden anwesend gewesen, weil man ihm einen Auftrag erteilen wollte. Eine Minderheit hatte aber – angesichts seiner Jugend – protestiert und einen Wettbewerb gewünscht. Da sei Kreis aufgestanden und hätte gesagt: „Damit bin ich ganz einverstanden, ich gewinne die Konkurrenz ja doch."

Er hatte Recht: damals gewann er alle Konkurrenzen. Als erster Preisträger. Denn es gibt auch Talente, die für zweite Preise vorherbestimmt sind. Dieses Siegen auf dem Papier charakterisiert besser als alles andere das Talent des jetzt Sechzigjährigen. Er konnte schon als junger Architekt mit Zeichnungen Wirkungen erzielen, die in ihrer flüssigen Pathetik, ihrer monumentalen Plakathaftigkeit, ihrer barocken Romantik und ihrem sinnlichen Eklektizismus alle Preisrichter bestachen. Die fertigen Bauwerke – Bismarcksäulen, das Burschenschaftsdenkmal – sahen dann ja nicht so stimmungsvoll erhaben aus; doch hatten sie noch Qualität genug, um Kreis einen dauernden Ruhm zu sichern. Dieser Architekt hat von Natur das Denkmalstemperament; auch von ihm, wie von Bruno Schmitz, läßt sich sagen: er ist der Turm. Bei seinen Architekturen ist viel Fanfare und Posaune im Spiel, ein gewisser barocker Zyklopismus. Einen guten Teil seiner Kraft hat Kreis dann daran setzen müssen, um den Ruf seiner genialischen Jugend zu wahren, als er später dazu überging, im Westen Deutschlands Hochhäuser und in Düsseldorf die Gruppe der Kunstgebäude am Rhein zu bauen. Denn seine rein darstellende Architektur wollte sich nicht leicht dem Zweckbau fügen. Das Beste seines Wesens ist eine widerstandsfähige Vitalität. Vergleicht man ihn seinen Kollegen, so steht er mit in erster Reihe; vergleicht man ihn den alten Baumeistern, so zeigt es sich, daß auch er ganz ein Kind seiner Zeit ist, abgeschnitten – wie alle – von den ursprünglichen Quellen der Form und darum auf Nachdichtung angewiesen. Wessen er, mit diesem Vorbehalt, fähig ist, beweist der Neubau der Dresdener Augustus-Brücke. Ein Poet des Eklektizismus!

K. Sch.

Henry van de Velde

zum siebzigsten Geburtstage

Am 13. April vollendet Henry van de Velde sein siebzigstes Lebensjahr. Der Belgier hat den besten Teil seiner Arbeit — zwischen 1900 und 1914 — in Deutschland geleistet und mit seinem merkwürdigen Talent befruchtend gewirkt. Er war Maler gewesen — im Sinne der Neo-Impressionisten und van Goghs — und, auf den Spuren des Engländers Morris, zum Kunstgewerbe übergegangen, als er nach Deutschland übersiedelte; zuerst nach Berlin und dann, als Leiter der Kunstschule, nach Weimar. Er gehörte jener Gruppe von Begabungen an, die von der Malerei zu einem reformierten Kunstgewerbe und zu einer neuen Baukunst gelangten; er war Genosse von Obrist, Behrens, Pankok, Olbrich, Josef Hoffmann, Riemerschmid, Endell usw. Unter ihnen war van de Velde der eigenartigste, anregendste und geistig willenskräftigste; er hatte von allen die naivste Phantasie, als Gestalter und als Denker. Das liegt jetzt zwanzig Jahre zurück. Von seinen Formen ist unmittelbar wenig geblieben: einige Möbel, Bucheinbände, Silberarbeiten, Ornamente, Bauten in Brüssel, Weimar, Jena, Chemnitz und die programmatischen Schriften; mittelbar aber ist er immer noch gegenwärtig. Was er den „neuen Stil" nannte, war mehr als eine Ideologie; es war die mit noch gebundenen Mitteln realisierte Schau einer neuen Zeit, die sich jetzt erst in ihren Umrissen zu zeigen beginnt. Van de Veldes Schaffen und Denken war voller lebendiger Tradition, und eben darum auch Ankündigung einer intuitiv vorweggenommenen neuen Wirklichkeit. Eine echte Führernatur, ein rassiges Temperament, das wie ein Sauerteig gewirkt hat. Von ihm und seinen Arbeiten ist damals oft in diesen Heften die Rede gewesen.

Nach dem Kriege ist van de Velde uns aus den Augen gekommen. Er ging nach Holland und erhielt dann in Belgien eine Lehrstelle. Heute aber grüßen wir den kühnen Funktionär des neuen Stils in dankbarer Erinnerung dessen, was er uns einst war.

Karl Scheffler

Im Ermeler-Haus

Im Ermeler-Haus, das vom Märkischen Museum verwaltet wird, sind jetzt fünf Räume des oberen Stockwerks mit dem Nachlaß des Berliner Sammlers Alfred Cassirer eingerichtet worden. Die Sammlung, die der Stadt leihweise zur Verfügung gestellt worden ist, wurde in diesen Heften schon ausführlich beschrieben (Jahrgang 28, S. 450 ff.). So bleibt bei dieser Gelegenheit nur zu sagen, daß die Kunstwerke durch W. Stengel ausgezeichnet aufgestellt worden sind, daß die Bilder und Plastiken des neunzehnten und die Möbel des achtzehnten Jahrhunderts in den Räumen des alten Berliner Hauses sehr schön zur Geltung kommen, und daß sich auch in diesem Fall wieder zeigt, wie sehr der begabte Sammler — dessen wertvollen Teppiche in der Islamischen Abteilung unserer Museen ausgestellt sind — für die Öffentlichkeit gesammelt hat, während er klug und passioniert nur seinem Trieb folgte.

Mai-Versteigerungen bei C. G. Boerner in Leipzig

Der bedeutende deutsche Privatbesitz alter Graphik ist meist den Verhältnissen zum Opfer gefallen. Der Markt greift darum auf größere fürstliche Sammlungen zurück. Aus deren Beständen enthält auch die erste Maiversteigerung von C. G. Boerner in Gestalt von holländischer Graphik des siebzehnten Jahrhunderts aus der Wettiner Sammlung Friedrich Augusts II. Material. Das interessante Material, das C. G. Boerner in der letzten Maiwoche dann versteigert, entstammt englischem Privatbesitz: der Sammlung Lord Northwick († 1859). Diese Sammlung hat mit ihrem Bestand an Schabkunstblättern schon einmal, im Juni 1914, den Markt in Atem gehalten. Das Ergebnis war damals 350000 Mark. Dieses Mal sind vor allem die seltenen deutschen Primitiven bemerkenswert. Wir nennen einen der gotischen Buchstaben des Meisters E. S., das Fragment eines Frauenbades des Meisters P. M. (eine Rarität), die Anbetung vom „Meister der Weibermacht", der „Kampf des Heiligen Georg" vom Meister von Zwolle, kulturgeschichtlich interessante Blätter des Israel van Meckenem, eine prachtvoll gedruckte und erhaltene Madonna von Schongauer usw. Dürer und Rembrandt sind mit einigen bekannten, zum Teil vorzüglich gedruckten Blättern vertreten. – Als Anhang wird die Bibliothek des alten Wiener Hauses Artaria ausgerufen. Die Daumiersammlung des Deutsch-Amerikaners C. O. Schniewind enthält interessante Probedrucke.

*

FRITZ VON VALTIER, BERLIN, SONDERSCHAUFENSTER
FÜR DEN WILHELM GOLDMANN-VERLAG

PHOTO: HANS V. BERGEN

FRITZ VON VALTIER, BERLIN, AUSSTELLUNGSSTAND
FÜR DEN VERLAG BRUNO CASSIRER AUF DER BUCHMESSE, IM EUROPA-HAUS, 1930

PHOTO: ANDRÉ

Das Buch im Schaufenster

Wir bilden einige Schaufensteraufbauten für Buchläden ab, die Fritz von Valtier entworfen und ausgeführt hat. Sie bringen eine neue Idee in die konventionell und darum wirkungslos gewordenen Auslagen der Buchläden und realisieren die Idee gleich mit ebensoviel sachlicher Kenntnis und Sinn für Propagandawirkung, wie mit Formgefühl und gutem Geschmack. Zudem scheint ihr formal-praktischer Gedanke geeignet, auch auf andere Warenkategorien angewandt zu werden. Es zeigt sich zudem, daß Bestrebungen einer abstrakt-konstruktivistischen Malerei, die im rein Künstlerischen nachhaltige Erfolge nicht haben können, in der gewerblichen Dienstbarkeit, innerhalb einer Gebrauchskunst ein Arbeitsfeld zu finden vermögen. Von Valtier geht von der Erwägung aus, daß das Buch, dessen Gestalt, der sensationell bebilderte Schmutzumschlag und die Stimmung des Inhalts zur Geltung gebracht werden müssen, und daß die formale Anordnung darauf zielen müsse, die Aufmerksamkeit zu konzentrieren und bestimmte Büchergruppen aus dem bunten Gewirr des Schaufensters herauszuheben. Erreicht wird die Absicht durch gute Einfälle, durch formal und farbig wirkungsvoll komponierte, mit Schrift- und Preisangaben anschaulich belebte Aufbauten aus Pappe, Holz, Glas usw., die in jedes Schaufenster als ein in sich geschlossenes Ganzes hineingestellt werden können. Oder die sich auch ausweiten lassen und in Ausstellungen oder Messen Einheiten herstellen und so das Schaufenster im ganzen ersetzen. Man könnte von plastischen Plakaten sprechen, die die Ware selbst, nicht ihre Abbilder darbieten. Da die Buchhändler in dieser Zeit solche Aufbauten selbst kaum herstellen lassen können, übernehmen es die Verleger; sie lassen in dieser wirksamen Form ihre Neuerscheinungen kursieren und bringen so auch in Ausstellungen ihre Gesamtproduktion zur Geltung.
Diese neue Form der Schaufensterreklame für Buchhändler stellt sich dem zur Seite, was wir in den Schaufenstern der Warenhäuser an guten Einfällen in geschickter Ausführung sehen. Es zeigt sich, daß die Zeit überall leer gewordene Konventionen ersetzen will, und daß die neuere Kunst Elemente enthält, die für eine gewerblich angewandte Dekoration verwendbar sind.

K. Sch.

FRITZ VON VALTIER, BERLIN, SONDERSCHAUFENSTER
FÜR DEN VERLAG BRUNO CASSIRER

OPFER VOR AMOR, BEAUVAIS-TAPISSERIE. UM 1785

AUKTION GOLDSCHMIDT-ROTHSCHILD AM 14. MÄRZ BEI BALL U. GRAUPE. DIE VIERTEILIGE FOLGE 26500 M.

Die Versteigerung A. v. Goldschmidt-Rothschild

von **MUSSIA EISENSTADT**

Die von Ball und Graupe veranstaltete Auktion der Sammlung Baron Albert v. Goldschmidt-Rothschild erwies wieder einmal die internationale Anziehungskraft der illustren Provenienz: durch das sehr zahlreich und gespannt erschienene Publikum, durch den Wettbewerb der Käufer, der das Ausgebot der 120 Nummern fast durch drei Stunden zog und weniges ausließ, endlich durch das lebhafte Gerüchtwesen, das eine, in den letzten kunstindifferenten Monaten selten gewordene Anteilnahme der Presse zeigte. Tatsache ist, daß die Bestände zum großen Teil aus der aufgegebenen und seitdem auf der Frankfurter Grüneburg provisorisch aufgestellten Berliner Wohnung stammen, mit geringen Beigaben (Bijoux) aus altem Grüneburg-Besitz, daß die Mitteilung, auch dieser werde im Herbst versteigert werden, den Absichten der Familie vorläufig weit vorauseilt, daß die am zweiten Tag von den gleichen Firmen versteigerten Kunstgegenstände ganz anderer Herkunft sind; daß ein Vertrauensmann der Familie auf der Rothschild-Auktion im Auftrag der Pariser Linie unter anderem die hier abgebildete vierteilige Beauvais-Tapisserie erwarb, — seidengewirkte Pastoralen in zärtlichen, fast irrealen Tönen —, ferner eine Sèvres-Kamingarnitur für 8800 Mark und zwei Pokale aus Bernstein und Bergkristall. Das Gesamtergebnis von etwa 280000 Mark ist beträchtlich, wenn man in Erwägung zieht, daß, im Gegensatz zu der (rein quantitativ etwa das Fünffache bietenden) Versteigerung Baron Erich v. Goldschmidt 1931, von den Lieblingsgebieten luxuriöser Sammler hochwertige Gemälde, Zeichnungen und Farbstiche, französisches Silber und Meißner Porzellan überhaupt nicht vertreten waren.

Den höchsten Preis unter den Gemälden, 18200, erreichte das vor Wolkengrund schimmernd auftauchende Halbfigurenbild einer blondgelockten English beauty von Romney; ein deutscher Händler eroberte es gegen scharfe Rothschild-Konkurrenz. In angelsächsischen Besitz geht, für 4150, die süße, vornehme Leere eines Knabenkopfs von Lawrence. Die dekorative Gleichförmigkeit einer Fischerszene von Morland brachte 3900, ebensoviel Goyas kleines düsterrotes Reiterbildnis eines Stierkämpfers. Louis Boillys feingemalte Genreszene wurde einem französischen Händler mit 3500 zugesprochen. Das auf Pater getaufte Bild der badenden Frauen, eine sehr schwache Variante des Potsdamer Gemäldes, ging zurück, seine beiden Gesellschaftsbilder, deren Qualität mit 10300 und 13000 ausreichend bezahlt scheint, kaufte ein deutscher Sammler.

Die Bedeutung der Auktion lag auf dem Gebiet des Kunstgewerbes. Das Prunkstück, die im vorigen Heft abgebildete, Hansen-Dubut signierte große Schwarzlackkommode in üppiger Rocailleschwingung konnte Drey-München für 18400 erwerben. 13500 gab der Pariser Händler Stern für ein graziles Tischchen von Roger La Croix, dessen Gefährten im Louvre und im Kensington Palace stehen. Ebenfalls nach Paris ging um 3700 die schöne Rosenholzkommode von Doirat. Auf 4550 kamen ein Paar reichgeschnitzte Lehnsessel mit Aubussonbezügen, auf 4300 ein Lacksekretär von Dubois. Falconets kleine Gruppe mit Venus und Amor wurde einem Schweizer Händler mit 4100 zugeschlagen, die große Kaminuhr im Stil des Meisters einem Pariser Händler mit 4000. Gute Preise wurden für deutsche Schmuckarbeiten gezahlt: 3400 für einen kräftig gegliederten Nürnberger Pokal aus Blutjaspis, 4600 für einen Ravensburger Deckelpokal aus Bergkristall. Eine hauchzarte venezianische Fadenglaskanne in manieristisch florentiner Fassung sicherte sich ein Schweizer Händler für 3100. Die phantastische Drachenform einer Mailänder Bergkristallschale (Sarachi-Werkstatt) stieg auf 4100. Das Paravent mit Aubussonbespannung fiel einem Schweizer Händler erst um den Preis von 20500 zu; ein heiteres, starkfarbiges

PAPAGEI MIT KIRSCHE. 3300 M. ZWEI PAPAGEIEN AUF GOLDBRONZESOCKEL. 5600 M.
AUKTION BEI BALL U. GRAUPE AM 15. MÄRZ

Stück Rokoko, in den Feldern würdige Chinesen vor einer blühenden Landschaft, zu ihren Füßen führen wendige Tierwesen La Fontaines Fabelvorgänge auf.
Die Fabellehre der am nächsten Tag folgenden Versteigerung aus verschiedenem Besitz war, daß 77 Meißner Vögel nicht leicht und restlos unterzubringen sind. Immerhin wurden auch hier ansehnliche Preise erzielt, die bei dem Kändlergeflügel ohne Montierung 5500 und 4700 erreichten (ein Paar große Mandelkrähen, ein Paar Rohrdommeln), bei den Vögeln in Goldbronzemontierungen Louis XV. bis auf 7100 stiegen (ein Paar grüne Papageien). Für zwei figürliche Gefäße, ebenfalls Kändlermodelle, wurden 3550 gegeben. Ein zierlicher Lacksekretär, Paris um 1755, ergab 5600, ein Paar Girandolen von Gouthière 4200. Recht gute Preise erzielte französisches Silber, ein Paar prächtig ornamentierte weißsilberne Weinkühler von der Hand des Meisters R. J. Auguste 1650, ein anderes Paar mit lappigem Rand 2850. Für das springende Einhorn aus der Sammlung Castiglioni, ein schmales, spitz aufsteigendes Mythentier, wurden 2700 angelegt. Von den Farbstichen ergaben die zwei Schabblätter von Ward 6000, von den nicht hervorragenden Gemälden eine grüngelb und rötlich glitzernde nächtliche Straßenszene von Gerard Dou 1600, eine Kanallandschaft von Jan van Goyen 2100 Mark. Auch diesmal traten neben Kommissionären, die offenbar private Aufträge hatten, zahlreiche Händler als Käufer auf, vor allem der oben mehrfach erwähnte Schweizer.

GESCHNITTENE BERGKRISTALLSCHALE IN FARB. EMAILLIERTER GOLDFASSUNG. MAILAND, SARACHI-WERKSTATT. 4100 M. AUKTION GOLDSCHMIDT-ROTHSCHILD AM 14. MÄRZ BEI BALL U. GRAUPE

Berliner Auktionen

Die Versteigerung niederländischer Gemälde aus der Sammlung Sjöstrand-Stockholm und aus verschiedenem Privatbesitz bei Lepke brachte, obgleich der Termin, zur Zeit der Reichstagseröffnung, das Interesse sehr ablenken mußte, für die Genreszenen und Landschaften, die dem Geschmack des bürgerlichen Sammlers angepaßt waren, ganz gute Preise. Eine typische Gebirgslandschaft mit Wasserfall von Allart van Everdingen kam auf 1800, ein frisches Landbild von Adriaen van de Velde auf 1500, eine Winterlandschaft von Esaias van de Velde auf 1050. Die beziehungsreiche Primitivität einer religiösen Darstellung von Pieter Coecke van Aelst – eine heilige Familie vor einer liebevoll erfaßten Landschaft – wurde mit 1200 bewertet, Jacopo del Sellaios „Anbetung des Kindes" in einer Ruinenlandschaft mit 2450 Mark. Verhältnismäßig billig waren die Antiquitäten, Kleinbronzen und gotischen Holzfiguren zu haben.

*

Die Sammlung Leon Natansohn-Dresden „Goethe und sein Kreis", die am 19. und 20. April von Paul Graupe versteigert werden wird, ist jahrzehntelang in der Absicht zusammengestellt worden, Goethes Persönlichkeit und Umwelt evident zu machen. Goethes Beziehung zur bildenden Kunst und zu den Künstlern seiner Zeit wird zunächst durch eine Anzahl von Originalzeichnungen und Radierungen Goethes veranschaulicht, dann durch die Arbeiten der bekannten Künstler, die ihm persönlich nahe standen oder sein Werk illustrierten. Weißers Büste von 1806 im ersten Abguß steht im Mittelpunkt der reichen Abteilung, die in verschiedensten Techniken eine Vorstellung von Goethes äußerer Erscheinung übermittelt. Neben den eigenhändigen Briefen der Sammlung bringt ein Beitrag aus anderem Besitz 64 zum Teil eigenhändige Briefe Goethes, Schillers und anderer großer Zeitgenossen an den Leipziger Musikkritiker Rochlitz. Anschließend wird am 21. und 22. April eine umfangreiche Sammlung von Kunstliteratur versteigert, großenteils aus den Bibliotheken Georg Dehio, Ludwig Hoffmann und anderer Gelehrter, außerdem eine Reihe illustrierter Bücher des 18. und 19. Jahrhunderts und moderne Pressedrucke. E.

NIEDERRHEINISCHER MEISTER P.M. UM 1485. DAS FRAUENBAD. KUPFERSTICH

AUS NORTHWICK PARK (ENGLAND).
VERSTEIGERUNG C. G. BOERNER, LEIPZIG, AM 22. U. 23. MAI

Zweiunddreißigster Jahrgang, viertes Heft. Redaktionsschluß am 21. März, Ausgabe am 10. April 1933.
Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer.
Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G.m.b.H., Leipzig.

VEIT STOSS, FLÜGELALTAR DER MARIENKIRCHE IN KRAKAU. SCHREIN

VEIT STOSS, KOPF PETRI, AUS DEM ÖLBERGRELIEF

KRAKAU, NATIONAL-MUSEUM

Veit Stoß

Zur 400. Wiederkehr seines Todesjahres

von OTTO WERTHEIMER

Im Jahre 1533 – vor vierhundert Jahren – ist Veit Stoß gestorben. Er hat ein hohes Alter erreicht; nach unsicherer Quelle soll er 95 Jahre alt geworden sein. Zwischen 1440 und 1450 liegt sein Geburtsjahr; er gehört damit, als ein jüngerer Zeitgenosse Pachers, der Generation an, die den oberdeutschen Schnitzaltar zu seinen letzten Konsequenzen geführt hat.

Krakau und Nürnberg streiten um die Ehre, Geburtsort des Meisters zu sein. Wir können diesen Streit auf sich beruhen lassen; wichtig für uns ist, daß Stoß ganz in der oberdeutschen Tradition wurzelt, der Krakau nichts Vergleichbares an die Seite zu stellen hat, daß das Nürnbergisch-Fränkische ein Wesensteil Stoßscher Kunst ist. Mit allem handwerklichen und geistigen Rüstzeug war Stoß versehen, als er 1476 das Nürnberger Bürgerrecht aufgab, um nach Krakau überzusiedeln. Er hat in seiner Jugend die Vollendung des schönsten deutschen Innenraums, des Chors der Lorenzkirche, erlebt. Er mag die Meister der Strahlenmadonna und der Beweinung in St. Ägidien am Werk gesehen haben, die eben aufblühende Werkstatt des Wolgemut mag ihm malerische und schnitzerische Eindrücke vermittelt und ihn mit den Kompositionselementen der Niederländer vertraut gemacht haben. Dies und das Zusammenleben mit den historischen Denkmälern Nürnbergs haben den gleichbleibenden Kern des Nürnbergisch-Fränkischen in ihm festgelegt. Wollte man dieses Nürnbergische der Stoßschen Kunst in Worte fassen, so müßte man diese Elemente hervorheben: bei allem Streben nach Auflösung und Verschränkung der Formen, die dieser Generation eignet, besitzen seine Figuren eine relative Schwere und sind im Horizontalen verflochten; trotz aller Formflechtung jedoch behält die Einzelfigur einen gewissen selbständigen Wert, das Nebeneinander von Figur und Figur bleibt bestehen. Im Ausdrucksmäßigen ist eine fast spröde Zurückhaltung zu beobachten. Das Räumliche ist durch die Körper, durch deren Drängungen und Überschneidungen gestaltet; das Geheimnisvolle ist nicht im Undefinierbaren des Raumes gesucht, wie es bei Pacher und am Oberrhein der Fall ist. Immer wieder suchen die Figuren des Veit Stoß den Anschluß an die Fläche. Im Relief erscheinen sie wie in die Fläche gepreßt, das Hintereinander ist in ein Übereinander ausgebreitet. Das ist der Tenor des Nürnbergischen in der Kunst des Veit Stoß.

Seine künstlerische Gestaltung bestimmen wesentliche Jugendeindrücke, die der Meister von der oberrheinischen Kunst empfangen hat. Mit Nicolaus Gerhaert stand er wahrscheinlich schon am Oberrhein in Beziehung,

in dessen Passauer Werkstatt hat er tiefen Einblick genommen. In direkter oder mittelbarer Beziehung stand er auch mit dem Meister der Dangolsheimer Maria. In Nürnberg selbst arbeiteten oberrheinische oder am Oberrhein geschulte Künstler, so vor allem der Meister der Schnitzfiguren von St. Georg in Nördlingen, der mit Simon Lainberger in Verbindung gebracht wird.

Der Oberrhein hat die Kunst des Nürnbergers Stoß gelockert. Die für Nürnberg ungewöhnliche Loslösung der plastischen Gebilde vom blockhaft Geschlossenen, die freien Verschlingungen der Formen zu strudeligen, eigenlebigen Gebilden, diese Elemente gehen auf oberrheinische Anregungen zurück. Im Ikonographischen bleibt der Meister nürnbergisch traditionsgebunden.

Sein eigenwilliges, aufbrausendes Temperament läßt es nur ausnahmsweise und nur im Motivischen zu, daß der Blick freigegeben wird für die Eindrücke, die seine frühe Gestaltung bestimmt haben. Die Darstellung des Johannes im Schrein des Krakauer Altars zeigt im Motivischen eine enge Anlehnung an die Gestaltung des Dangolsheimer Meisters; durch starke räumliche Drehung aus der sonst kontinuierlichen Fläche fällt sie in der Reihe der Apostel auf. Die auf Richtung und Gegenrichtung aufgebaute kubische Drehung des Körperlichen hat Stoß vom Oberrhein übernommen. Allein, seine Grundveranlagung ist dem oberrheinischen Wesen eines Gerhaert oder Dangolsheimer Meisters entgegengesetzt. Nirgends hat er sich dem einladend Grazilen dieser Kunst geöffnet; das „Gebrechliche" der Schongauerschen Kunst hat er abgelehnt, das spätgotisch Tänzerische gerät ihm leicht ins Groteske und Derbe. Für das Freundliche, Liebenswürdige und Gewinnende, für das „Höfische" und Gesittete des Dangolsheimers hat er kein Verständnis. Stoß ist der männlichste Künstler der Schongauergeneration. Er liebt es, seine Figuren zu steigern und ans Monumentale heranzuführen. Neben Pacher und neben oberrheinischer Kunst wirkt die seelische Haltung seiner Figuren fast bäuerlich primitiv und unkompliziert, psychisch interessante Motive liegen ihm fern, und für seelische Verästelungen hat er keinen Sinn. Er wirkt durch die primitive Existenz seiner Figuren. Sein Pathos ist immer ernst. Herb sind seine weiblichen Gestalten. Seinen Aposteln gibt er Idealität durch das Pathos der Gewandung, seine Typen, hart, breit, derb, verarbeitet, nie eigentlich jugendlich, aber oft übersteigert im Typus, haben alle einen bitteren Ernst. Unter seinen Händen wird jede Geste abrupt und stoßend. Es ist das „dunkle" Temperament, das seiner Gestaltung die einmalige Note gibt.

Als Stoß 1477 nach Krakau kam, fand er eine unternehmungs- und ruhmesfreudige Kaufmannschaft, die ihm den Auftrag gab, den Hochaltar

VEIT STOSS, DER JUDASKUSS. DETAIL AUS DER GEFANGENNAHME CHRISTI, 1499

NÜRNBERG, ST. SEBALD

für die Marienkirche zu fertigen; 1489 ist er vollendet worden. Neben Pachers St. Wolfganger Altar ist der Marienaltar das wichtigste Zeugnis deutscher Plastik dieser Generation. Der Schrein wirkt flächig neben Pachers Schreinen; die Reihe der Apostel mit der im Sterben knieenden Maria als betonter Zentralgruppe, in- und übereinander geschachtelt, sind durch die breit sich stauenden Gewänder zu einem horizontalen Band verflochten. Lediglich einige Formzungen stellen die Verbindung mit der mittleren oberen Vertikalgruppe, mit Christus und der Seele Mariae her; das geheimnisvolle Ineinanderverfilztsein der Formen, das wir bei den Schnitzaltären dieser Generation erwarten, findet sich hier nicht. Die Apostel aber besitzen eine Statuarik und Monumentalität, die die Dürersche Apokalypse ahnen läßt.

Weitere große Aufträge vor allem für Grabmäler wurden dem Meister zuteil.

Als Stoß im Jahre 1496 nach Nürnberg entgültig zurückkehrte, – zwischen 1486 und 1488 war er vorübergehend anwesend – fand er dort das künstlerische Leben gründlich verändert. Die Wolgemutwerkstatt stand in höchster Blüte. Adam Kraft hatte die repräsentativen bildhauerischen Aufträge erhalten. Im Jahr der Rückkehr des Stoß hat Kraft das Sakramentshaus im Lorenzerchor aufgestellt. Es ist der gleiche Raum, von dem aus auch der Ruhm unseres Meisters die Jahrhunderte überdauert hat. Sein „Englischer Gruß“, den er zwischen 1517 und 1519 gearbeitet hat, ist ein Bekenntnis zum Raum, in dem es hängt, ein Bekenntnis an eine verflossene Epoche; es muß außerhalb der Entwicklung des Meisters gesehen werden. Die Figuren dieses Rosenkranzes sind Bewohner dieses gleitenden, „gleichsam schwimmenden“ Raums, sie wollen nicht im einzelnen gesehen werden, in ihrem Durchbrochensein und ihrer durchleuchteten Gestaltung ist die Gruppe Akzent im Raum, ohne dessen Fluten zu hemmen, nicht Ruhepunkt, sondern Widerspiegelung des Chorraums.

Die Passionsreliefs des Paul Volckamer an St. Sebald von 1499 sind noch ganz im Sinne der neunziger Jahre unräumlich, die Figuren in die Vordergrundfläche gepreßt, ohne Tiefenverbindung, ein Überspinnen der Fläche mit Formen.

Allein, schon bei seiner Rückkehr nach Nürnberg 1496 begann eine neue Generation und mit ihr eine neue Zeit auf den Plan zu treten. Dürer arbeitete bereits an seiner Apokalypse und wenige Jahre später beschäftigten ihn schon die Probleme der gesetzmäßigen Darstellung des Vollkommenen. Peter Vischer arbeitete schon in seiner Gießhütte. Zunächst ist dem Veit Stoß das Bewegte so Element, daß er mit Zähigkeit daran festhält; ja, es scheint, daß er in der Zeit, als er den Rochus der Annunziata in Florenz

VEIT STOSS, KOPF DES ENGELS VOM „ENGELSGRUSS“

NÜRNBERG, ST. LORENZ

gefertigt hat, auf die Bestrebungen der Jüngeren mit einer Steigerung des Bewegten bis zum barocken Pathos reagiert hat; jedoch gewinnt das Körperliche und dessen Volumen mehr an Gewicht. Erst mit dem Paulus des Dr. Anton Kress in St. Lorenz von 1513 setzt eine gewisse Beruhigung

70.

VEIT STOSS, KRUZIFIX

NÜRNBERG, ST. SEBALD

der Form ein, zunächst vielleicht mehr aus Müdigkeit (vgl. den Ausdruck dieses Kopfes) als aus Überzeugtheit. Das Eigenleben des Gewandes tritt immer wieder hervor (im „Englischen Gruß“, im heiligen Rafael in St. Jakob).

Im Jahre 1520 ist die neue Form gefunden. Die Wandlung zu einer neuen Gestaltung in einem hohen Alter ging unproblematisch und ohne

Verlust an Ursprünglichkeit vor sich. Das Knorrige, Hastige seines Wesens tritt zurück, das eigentlich „Stoßische“ ist geblieben.
Es gibt kaum ein würdigeres, in der geistigen Konzeption zugleich mächtigeres deutsches Renaissancekruzifix, als das des Nicolaus Wickel von 1520 in St. Sebald; es ist ohne jede „gotische“ Reminiszens, ganz auf einen gleichlaufend geschlossenen Umriß, auf Durchschlagskraft und Geschlossenheit im Plastischen und auf den Gegensatz von Horizontal und Vertikal gestellt. Im einzelnen der Form ist aber das Stoßende der Form noch spürbar, die spezifische Spannung von Form zu Form ist noch da.
Ein letzter großer Auftrag wird ihm zu teil: zwischen 1520 und 1523 arbeitet Stoß an einem Altar für die Karmeliterkirche in Nürnberg; er steht – unvollendet – in der oberen Pfarre in Bamberg. Man möchte jetzt bei der Reliefgestaltung von einer Empfindlichkeit für Flächenschichtung und Linie sprechen. Dieser Altar ist Dokument eines Greises, der erst in seinem letzten Werk aus seiner Verbissenheit herausfindet und zum ersten Male seinen Gestalten eine sanftere Note abringt.

VEIT STOSS, RELIEF VOM ALTAR DER OBEREN PFARRKIRCHE IN BAMBERG

PRENZLAU, MARIENKIRCHE. 14. JAHRHUNDERT

Zehn Jahrhunderte deutscher Kunst

von KARL SCHEFFLER

II. Teil: Von der Gotik bis zum Beginn des Barock

Die Stilepoche, die in Deutschland um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts begann, hat die von der romanischen Monumentalskulptur erreichte Höhe der Gestaltung nicht gehalten. Dennoch geht die Gotik, als vereinheitlichender Stil, als Gleichnis einer Weltanschauung und als Schöpferin einer primären Formenwelt, über das Romanische auch wieder hinaus. Man kann es so ausdrücken: als Gesamtleistung steht die Gotik höher, nicht aber in der Einzelgestaltung. Das Entscheidende ist, daß es ihr gelang, Architektur, Malerei und Skulptur restlos einer sehr bestimmten, fest in sich ruhenden Formensprache einzuordnen und eine jener Synthesen zu schaffen, die in der Geschichte der Kunst nur ganz selten haben verwirklicht werden können: ein Gesamtkunstwerk unter Führung der Baukunst. Es gleicht einem Wunder, wie sich hier ein romantisches Wollen, das aber, wie alles Romantische, voll intellektueller Spekulation ist, künstlerisch einen Körper geschaffen hat, und mit welch kühner Folgerichtigkeit aus dem Romanischen ein neuer Stilorganismus entwickelt worden ist. Dabei wurde die Form dann freilich so ins Absolute getrieben, daß sie notwendig einen gewissen Wertverlust erleiden mußte. Denn das eigentlich Künstlerische liebt nicht eine zu strenge Stildiktatur. Der Wertverlust wird um so deutlicher, als die Gotik nicht auf deutschem Boden entstanden ist, sondern in der normannisch-fränkischen Mischbevölkerung Nordfrankreichs. Dort hat sie ihre feinsten und edelsten Blüten getrieben, früher als in Deutschland und ehe sie zu einem abendländischen Stil wurde. Sie hat darum in Deutschland den Charakter des Übernommenen nie ganz verloren und ist immer etwas kühl und schulmäßig geblieben. Dennoch entspricht der Geist der Gotik einer deutschen Anlage; er ist an allen originalen deutschen Kunstbildungen irgendwie beteiligt.

Die Gotik beginnt in Deutschland endgültig mit dem Zusammenbruch des Kaisertums, mit dem Interregnum, mit dem einsetzenden Partikularismus und dem daraus sich ergebenden Aufstieg der Städte, mit dem Zurücktreten des Adels und dem Erstarken des Bürgertums. Neben die Kirche, die an Einfluß noch gewann, trat die bürgerliche Gemeinde als Bauherr. Große Dome, die lange vorher schon begonnen waren, wurden nun im Sinne der Gotik vollendet; daneben entstanden so viele Ordenskirchen und städtische Pfarrkirchen, daß das Bedürfnis für Jahrhunderte im voraus gedeckt wurde. Alle diese Sakralbauten wurden nun zu „Stadtkronen". Zugleich wurde der Städtebau zu einer Aufgabe, der Bau von Stadt-

befestigungen mit Wällen, Mauern, Türmen und Toren wurde aktuell und es entwickelte sich eine bürgerliche Baukunst.
Mit den Wandlungen von Politik, Wirtschaft und Gesellschaft kam eine neue Geistigkeit auf. Die Klöster veränderten ihren Charakter: aus Schulen wurden Freistätten. Religiöse Volksbewegungen hielten die Zeit in Atem, hart nebeneinander äußerten sich Mystik und Skepsis, Prophetie und Zweifelsucht, Inbrunst und Freigeisterei, ja Ketzerei. Die Armut wurde ein Problem, weil die Naturalwirtschaft der Geldwirtschaft wich, soziale Spannungen kamen in das feste Gesellschaftsgefüge, ein groß denkender Laiensinn trat der Hierarchie gegenüber, und die Kreuzzüge stärkten ein europäisch gerichtetes, weltbürgerliches Empfinden.

*

Der gotische Kirchenbau beruht auf einem einzigen, freilich sehr abwandlungsfähigen Konstruktionsgedanken: die Wand wird völlig aufgelöst, an ihre Stelle tritt der Durchblick zwischen Stützen, Pfeilern und Pfeilerbündeln; die Decke besteht nur noch aus Wölbungen, wobei der Spitzbogen es ermöglicht, den quadratischen Grundriß nach Belieben rechteckig zu strecken. Alle Bauteile scheinen in Bewegung zu sein, sie streben empor, sie scheinen zu wachsen anstatt zu tragen, sie betonen gewaltsam die Vertikale und setzen den Schein an Stelle des statischen Seins. Der Raum ist ohne feste Grenzen, er soll geheimnisvoll wirken. Den Gefahren räumlicher Unform begegnet im Innern eine starke Betonung der Achse; vor allem das Mittelschiff zielt gewaltsam auf den Chor. Die überflüssig gewordene Wandmalerei – überflüssig, weil es an Wänden fehlt – wird ersetzt durch Glasmalereien in den schmalen hohen Fenstern. Ihr farbig glühendes Licht vollendet das Geheimnisvolle und Weltabgewandte des Raumeindrucks. Der Zierrat wächst unmittelbar aus dem Stein hervor, aller Schmuck wird aus der Masse modelliert. Die figürliche Plastik wird ganz in die Architektur hineingezogen, die menschliche Gestalt paßt sich dem Höhendrang des Pfeilersystems an. Die Gewänder der Heiligenfiguren werden selbständig behandelt und nehmen unmittelbar teil an dem bewegten Fließen und Kräuseln, am eigenwilligen Geknitter der Form. So gleitet die Menschendarstellung ins Dekorative und wird in einem hohen Sinne zur Bauplastik. Es ist ähnlich wie später im Barock und Rokoko: der Genius des Stils wird souverän. Eben dadurch wird die Persönlichkeitsleistung gemindert. Auch an fernöstliche Kulturwelten, in denen die Stilform drakonisch geschaltet hat, wo Mystik auf einer scholastisch-technischen Bildung gegründet war, und wo im Gesamtkunstwerk kokette Schmucklust mit dem Kolossaldrang Hand in Hand

STRASSBURGER MÜNSTER. ANSICHT VON SÜDWESTEN

BAUARBEIT IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS EINGESTELLT

FRANKFURT A. M., RATHAUS AM RÖMERBERG. MITTE DES 15. JAHRHUNDERTS UMGEBAUT

ging, mag man vergleichend denken. Es verschwinden in der gotischen Sakralbaukunst die vielen romanischen Türme zugunsten eines einzigen überhoch geplanten Hauptturms oder zweier mächtiger Fassadentürme. Doch bleiben diese spitz in den Himmel weisenden Türme oft unvollendet, weil ganz allgemein zu unternehmend gebaut wurde, weil die Baukraft, die mit dem Chor begann und mit den Türmen das Unternehmen abschloß, oft erlahmte und für die Turmspitzen dann nicht mehr ausreichte. Alle lebten in dieser merkwürdigen Zeit über ihre Kraft, überall wurde mit Babelgedanken gespielt und mit einer Überfülle von Form.

In Deutschland ist die gotische Form vielfältig abgewandelt worden. Fast jede Landschaft hat Sonderzüge ausgebildet. Trotz dieser nationalen Variationen, die Bodenständigkeit förderten, mußte sich die allzu unbedingte Stilidee aber bald erschöpfen. Sie überschlug sich, wie alles übermäßig Eindeutige es tut, sie entartete schon in der Blüte und verlor sich in Formalismus und Manierismus.

Wichtig ist in dieser Epoche der Beginn eines vielfach grundlegenden und darum traditionbildenden Profanbaues. Es wurde das uralte deutsche Bauernhaus wohnlich ausgebildet, nach Stämmen und Zweckbestimmung verschieden, einheitlich aber der Baugesinnung nach. Es entstand, als Steinbau, das bürgerliche städtische Wohnhaus auf jenem schmalen tiefen Grundriß, der auf alte Ackerteilung zurückgeht, es entstand das Reihenhaus, dessen Grundform in allen folgenden Jahrhunderten nachgewirkt hat. Es wuchs mit Wällen, Mauern und Toren, mit gedrängt spitzgiebeligen Häusern, mit Marktplatz, Kirchen, Rathaus, Zunfthäusern, Speichern, Gerichtsgebäuden, Spitälern, Torstraßen und Grünflächen innerhalb der Umwallung, die auf einer fest geschlossenen Stadtwirtschaft beruhende mittelalterliche Stadt als ein sozial bestimmtes Kunstwerk. Und es wurde außerhalb der Stadt die Burg ausgebildet, mit Wohnungen für Herrschaft und Gesinde, mit Mauern, Türmen, Zinnenkranz und Wehrgang – Zweckformen, die drohen und abschrecken sollten und darum ins Monumentale gesteigert wurden.

Dieses ist das Mittelalter auf seiner Höhe. Aber auch kurz vor einer Krise. Künstlerische Einheitlichkeit in einer äußersten Form als Parallelerscheinung einer hoch gezüchteten religiösen Einheitlichkeit, die die Spaltung in Katholizismus und Protestantismus noch nicht kannte und noch in einer alle und alles umfassenden Volkskirche lebte.

*

Die Lebenskraft des deutschen Talents ist sehr ausdauernd. Dreihundertundfünfzig Jahre lang hat die romanische Zeit eine Kunst entwickelt, die

in den Meisterleistungen der Skulptur gipfelt. Dann hat die deutsche Gotik, im einzelnen erlahmend, im ganzen die Kraft noch steigernd, mehr als zweihundert Jahre lang an der Bildung eines europäischen Gesamtkunstwerkes teilgenommen und hat den neuen Stil durch eine Früh-, Reife- und Spätzeit dahingeführt. Damit war aber die Kraft keineswegs erschöpft. In die Blütezeit der Gotik fällt auch der Beginn einer Malerei, die von vornherein die Tendenz zeigte, sich vom architektonisch bestimmten Gesamtkunstwerk abzusondern, sich als Altarmalerei und Tafelmalerei zu spezialisieren und der es bestimmt war, im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert einen zweiten Höhepunkt deutscher Kunstgestaltung zu erreichen. Vom ersten Augenblick an schlummerte in dieser Malerei der Geist, der in der Folge mit dem Wort Renaissance bezeichnet worden ist, so eng sie sich zuerst auch der gotischen Form anschloß. Sie war erfüllt vom Wesen der Secession; in ihr erkannte der Mensch sich in einer neuen Weise selbst.

Diese Malerei begann als reine Flächenkunst, mit einem feierlichen Nebeneinander von Körpern und Architekturteilen auf Goldgrund. Mit der Glasmalerei konnte sie nicht wetteifern; darum wandte sie sich den jenseits der dekorativen Wirkung liegenden Möglichkeiten zu: der Darstellung des Raums, der Erscheinung und des Menschlichen. Darin lag als Programm beschlossen: die Überwindung des Legendenarischen zugunsten der Naturanschauung – was im Endziel die Trennung der Malerei von der Kirche bedeutete. Es lag darin eine Stärkung der Malerei und zugleich eine Schwächung infolge der Isolierung.

Der Weg der deutschen Malerei von der Mauer und von der Buchseite zur gerahmten Bildtafel beginnt im ersten Drittel des vierzehnten Jahrhunderts. Die Impulse kamen von Siena über Avignon, wo die Päpste zeitweise residierten, nach Prag, der damaligen Residenz der deutschen Kaiser. Prag wurde das erste Zentrum der deutschen Malerei; dort lebten aus Nürnberg, Straßburg und anderen Städten berufene Hofmaler. Damit tritt zum erstenmal der Meister als Persönlichkeit hervor. Es hat in der Folge freilich noch viele anonyme Künstler gegeben; grundsätzlich aber erwachte die Lust am persönlichen Ruhm. Die böhmische Schule wirkte zunächst auf Nürnberg, und diese erweiterte sich zu einer bayerischen. Ein anderer Anstoß ging vom Hof der burgundischen Herzöge aus. Von Dijon ging dieser Einfluß den Rhein hinab bis Köln und machte diese Stadt zu einem Zentrum nordwestdeutscher Malerei. Dann floß der befruchtende Strom weiter durch Westfalen zu den Hansestädten und zur Ostsee. Auf diesem Wege wurde das Mittelalterliche der Form mehr und mehr gelockert. In der Malerei des Kölners Meister Wilhelm war bereits

DAS RATHAUS IN THORN. ENDE DES 14. JAHRHUNDERTS BEGONNEN

SCHLOSS RUNKEL A. D. LAHN. 1634 ZERSTÖRT

jenes Beschwingte und sinnlich Gefällige, das später in Stephan Lochners Jungfrauenbildern zur Blüte gekommen ist. In Westfalen repräsentiert Konrad von Soest, in Hamburg Meister Bertram und später Meister Francke. Am Bodensee erblühte eine Malerei, für die Lukas Mosers Altartafeln aus Tiefenbronn beispielhaft dastehen. In dem Süddeutschen Konrad Witz erstand eines der ersten persönlichen Genies im noch Archaischen, in Ulm wirkte Hans Multscher, und in Nürnberg bildeten sich Werkstätten, deren Einfluß bis Breslau ausstrahlte. Im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts kam die niederländische Anregung hinzu; das Programmwort hieß mehr und mehr Natur; die Formen wurden geschmeidig, die Deutschen lernten malen.

Um 1500 beginnt die Zeit der großen Meister, deren Namen symbolischen Klang gewonnen haben. Am Anfang stehen Meister, die sich individuell deutlich unterscheiden: Martin Schongauer, der niederländische Einflüsse eigenwillig und in einer sehr belehrenden Weise verdeutschte, Michael Pacher, der mantegnahafte Tiroler, gleich begabt als Maler wie als Plastiker, Michael Wohlgemut, der Repräsentant der vordürerschen Nürnberger Malerei, Bartholomäus Zeitblom, der die Ulmer Schule beispielhaft vertritt, und der ältere Holbein, der als ein später Meister mittelalterlicher Malerei in Augsburg wirkte. Dieser Generation folgte eine andere, die um 1500 das Mannesalter erreichte, die Generation der führenden Meister. Ihre Namen gehen von Mund zu Mund. Bezeichnend für das erwachende Selbstbewußtsein ist das nun aufkommende Selbstbildnis. Das darin sich spiegelnde Persönlichkeitsgefühl ist eine Blüte des Humanismus. Es bricht überhaupt die Zeit des Bildnisses an und neben dem Legendenmotiv erscheint der mythologische Stoff – ein Bildungsstoff. Diese Malerei ist fast schon von der Baukunst gelöst. Und mit dieser Spezialisierung geht, das ist bezeichnend, eine Nationalisierung Hand in Hand. Die Malerei erscheint nun in einem spezifischen Sinne deutsch. Zugleich wendet sich der Maler – vor allem als Graphiker – gewissermaßen journalistisch an das Volk. Demokratische Gesinnung verbindet sich der Kunst; die endgültige Bestätigung bringt die Reformation. Es beginnt jene Selbstherrlichkeit der Malerei, die als modern anzusprechen ist. In Dürers Schicksal wird in Teilen schon Rembrandts Malerschicksal vorgelebt.

In dieser Epoche hat die Geschichte führende Talente hervorgebracht, die sich wie nach einem Plan ergänzen. Wie in Italien Raffael, Tizian, Lionardo und Michelangelo den Vertretern einer historischen Arbeitsteilung gleichen, wie später in Holland Rembrandt und Frans Hals sich ergänzen, so werden in Deutschland die zu einer höheren Einheit sich zusammenschließenden

MICHAEL PACHER, VOM ST. WOLFGANG-ALTAR. 1479–81
LINKS DER HL. WOLFGANG

MICHAEL PACHER, SCHREINGRUPPE DES ALTARS IN ST. WOLFGANG. 1479–81

Gegensätze deutlich, wenn die Namen Dürer, Holbein, Grünewald und Cranach genannt werden.
Matthias Grünewald war noch Gotiker, aber auch schon ein Barocktemperament. Ein Genie, das allein stand, ein Visionär, der Wirkungen kalt berechnete, ein besonnener Ekstatiker, ein Ausdruckskünstler, der ganz Auge war. Sein Isenheimer Altar ist einzig als Offenbarung einer von himmlischen, irdischen und höllischen Erscheinungen erfüllten Welt, aufglühend in einer Koloristik und Lichtführung, die alles Leben auf eine Mysterienbühne hebt und dort tragisch Furcht und Mitleid weckt. Die alte biblische Legende ist zur Zauberdichtung gestaltet, voller Spuk und Gloriolen, überschwänglich sowohl im Festlichen wie im Schrecklichen. Grünewald bleibt in Deutschland, in der ganzen Kunstgeschichte ein Einzelner, ein Erster und Letzter, ein Unnachahmlicher.
Eine ganz andere Kunstwelt ist die Hans Holbeins. Grünewalds übersteigerter Subjektivismus bleibt dem Ausland im letzten unverständlich; Holbein dagegen wurde in England Hofmaler und war der international berühmteste aller Deutschen, weil er einer der objektivsten Maler und Zeichner war, die je gelebt haben. Wobei zu beachten ist, daß zu dieser Art von Objektivität nicht weniger Genie gehört. Kein deutscher Maler hat reiner als Holbein die Phantasie der reinen Anschauung gehabt; sein Auge holte zugleich mit der Wahrheit die große Form aus der Natur. Vor seinen Bildnissen sagt man nicht: so kann es sein, oder: so ist es, sondern: so muß es sein. In seiner Art ist er nie übertroffen und kaum je erreicht worden. Daß dieses Genie der Sachlichkeit unter den so gern im Ideenhaften und Romantischen sich gefallenden Deutschen aufstehen konnte, ist eine geschichtliche Lehre, die niemals vergessen werden sollte.
Zwischen diesen beiden extremen Begabungen steht Albrecht Dürer als der größte Vertreter des deutschen Dualismus, als ein Synthetiker des an sich Unvereinbaren – und eben darum als der Schutzheilige der deutschen Malerei. Dürer ist ein Universum: ein Maler, Stecher und Holzschneider, ein Gotiker und ein Renaissancemensch, ein Monumentalist und ein Detaillist, ein Romantiker und ein Rationalist, ein Kolorist und ein Zeichner, ein Praktiker und ein Theoretiker. In seinem Lebenswerk ist die ganze Spannung der Zeit, es ist erwachsen auf einer Geisterscheide. Seine Kunst hat einen Januskopf: sie ist deutsch, wie keine andere, und sie friert auch sehnsüchtig nach Italien; Faust sehnt sich nach Helena. Dürer hatte beide Arten von Phantasie, die malerische und poetische. Seine Form ist schlicht aber auch kraus, sie hat Größe und Manier in einem. Dürer lernte von allen und lehrte alle. Seine Erscheinung veranschaulicht sowohl die Frucht-

KÖLN, DOM. DER HL. JACOBUS. UM 1320

JOHANNES DER TÄUFER AUS SCHÜLZBURG. UM 1300

NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM

MARIA MIT DEM KINDE. UM 1360

KÖLN, KUNSTGEWERBEMUSEUM

barkeit wie die Gefahr des deutschen Dualismus. Niemand war enger mit der Heimat verwachsen, niemand hat aber auch schmerzlicher darüber hinausgestrebt. Die ewige deutsche Grenzenlosigkeit glänzt magisch in Dürer auf.

Für Lucas Cranach endlich war die Malerei ein Handwerk und ein Spiel. Der junge Cranach wurde zum Maler des deutschen Waldes, ein Carl Maria von Weber der Malerei; der ältere Cranach war ein Maler rokokozierlicher, nackter, schlanker und blanker Frauengestalten in mythologischen Verkleidungen, ein Maler leise lüsterner Anmut und eines arkadisch sächsischen Schäfer- und Ritterwesens. Zugleich war er der Porträtist der Reformatoren. Er begann fast eigensinnig persönlich, und endete als Leiter eines ausgedehnten Werkstattbetriebes.

Neben diesen Führern wimmelte es dann geradezu von Begabungen, die in zweiter Linie stehen. Überall blühte es in dieser Zeit in der deutschen Malerei; es war wie ein schöner Rausch, aus dem die Nation plötzlich wie mit Erstaunen erwachte.

Die Plastik dieser Jahrhunderte ist ebenfalls reich an Begabungen und schönen Einzelwerken. Auch sie löste sich vom Gesamtkunstwerk und nationalisierte sich damit. Etwas Heimatkünstlerisches kam in die Arbeiten der Skulptur. Wie die Malerei, strebte sie zum Altar; auch sie tat den Schritt vom Monumentalen zum Intimen. Da sie ohne Architektur aber nicht sein kann, erfand sie das Miniaturbauwerk des Schnitzaltars. Es entstand der Flügelaltar, der Schreinaltar, an dem Schreiner, Bildschnitzer und Tafelmaler beteiligt waren und dessen Stifter und Besteller die Stadtgemeinden, Korporationen oder reiche Bürger waren. Diese Altäre zeigten Zyklen von Bilddarstellungen neben komplizierten plastischen Gruppen. Malerei und Plastik gehen ineinander über; es gab Maler, die schnitzten, und Bildschnitzer, die malen konnten. Es war der erste Schritt der Verbürgerlichung auch der Plastik. Der Altarschrein wurde zu einer kleinen Bühne, auf der biblische Legenden agiert wurden; aus dem Faltenknitterspiel der Gewänder aber blicken Köpfe, die etwas Bildnismäßiges haben. Das Biblische wird genrehaft und naturalistisch menschlich. In lokalen Schulen verbreitete sich diese in Gold, Lack und Farben glänzende Kunst über ganz Deutschland. Die Holzschnitzkunst aber wirkte dann fruchtbar zurück auf die Stein- und Bronzebildnerei.

Aus dem dichten Gedränge der Handwerkergestalten heben sich der männliche, eigenwillig heroisierende Veit Stoß ab, der in Würzburg mit vielen Gehilfen und Lehrlingen ungemein fruchtbar arbeitende Tilman Riemenschneider, der an der Spitze der Ulmer Schule stehende Jörg Syrlin, und der schon ins Barocke schweifende temperamentvolle Bayer Hans Lein-

CHRISTUS UND JOHANNES AUS SIGMARINGEN. UM 1300

BERLIN, DEUTSCHES MUSEUM

ALBRECHT DÜRER, MÄNNERBILDNIS. 1521

MADRID, PRADO

HANS HOLBEIN D. J., DIE MADONNA MIT DER FAMILIE DES BÜRGERMEISTERS JAKOB MEYER. DETAIL DER MADONNA. 1525—26

DARMSTADT, SCHLOSS

berger. Der beste Vertreter der Steinplastik war der Nürnberger Adam Kraft; und in Schurzfell und Arbeitsmütze, wie er sich selbst auf dem Sebaldusgrab dargestellt hat, erscheint Peter Vischer als der Vater begabter Bildhauersöhne, als der Schutzheilige aller deutschen Erzgießer und als Vorsteher einer Werkstatt, die die Bildnerei von der Gotik zur Renaissance hinüberführte.
Durch die Spezialisierung der Künste entstand nun auch der Begriff des Kunstgewerbes. Arbeiten in Bronze, Eisen, Zinn, Glas und Holz wurden immer mehr zu selbständigen Gebilden, die außer allem Zusammenhang betrachtet werden konnten. Die Folge war, daß viel Kunst auf den einzelnen Gegenstand verwendet wurde, daß das Künstlerische nicht selten aber auch zum Künstlichen entartete.
Aus alledem geht hervor, daß die Baukunst die Führung schon hatte abgeben müssen. Auch sie wurde nun eine bürgerliche Kunst, deren Hauptaufgabe nicht mehr der Sakralbau war, sondern der Profanbau. In der Zeit von 1500 bis zum dreißigjährigen Krieg setzte die Baukunst zudem an die Stelle einer originalen Stilschöpfung, der Gotik, einen eklektizistisch zusammengesetzten Stil. Es entstand der als deutsche Renaissance bekannte Stadtstil, der in vielem ein Kleinstadtstil war und der mit Halbsäulen und Pilastern, Bogengängen, Treppen, Altanen, Erkern, Giebelornamenten und Bandarabesken mehr interessant als organisch arbeitete. Der Baukörper verschwindet nun oft unter dem dekorativen Aufputz. Und es lebt sich in der gedrängten Enge der Städte eine Eigenschaft der Deutschen in der Kunst aus, die mit dem Wort Gemütlichkeit bezeichnet worden ist. Im Baukörper wirkt zuweilen noch die alte wuchtige Form nach, wenigstens dort, wo es sich um größere Massen, um Rathäuser oder Schlösser handelt; sonst aber hat dieser Stil die Fassade fast wie ein Objekt des Kunstgegewerbes behandelt: er hat nicht organisch gebaut, sondern die Einzelformen geschnitzt, gemeißelt, gemalt, ziseliert und gedrechselt, ohne sich um das Ganze viel zu kümmern – es war mehr ein Werkstattstil als ein Bauplatzstil. Um 1600 trat darin freilich ein Wandel ein. Man gewann wieder Interesse für eine monumentale Behandlung großer Massen, man erstrebte „heldenhafte und tapfere“ Wirkungen und ordnete sie städtebaulich den Straßenwänden ein. Nun aber mußten die Elemente, die Anregungen und Vorbilder aus dem Süden geholt werden. Die Baumeister zogen nach Italien und lernten dort die Gesetze von den klassischen und klassizistischen Maßen und Verhältnissen. Palladio, der nachgeborene Meister der Säule, trat als Lehrer auch der deutschen Baukunst auf.
Dann kam der Dreißigjährige Krieg und hemmte auf Jahrzehnte die Entwicklung. Der Reformation folgte eine Gegenreformation. Der Geist der

MATTHIAS GRÜNEWALD, KOPF AUS DER BEWEINUNG CHRISTI
ISENHEIMER ALTAR. VOLLENDET 1511

KOLMAR, MUSEUM

Reformation hat sich als schöpferisch in den bildenden Künsten nicht erwiesen; nicht selten gab er sich sogar kunstfeindlich und künstlerfeindlich. Nur die Musik wurde von ihm willkommen geheißen. So viel die einige christliche Kirche der Kunst bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts bedeutet hat, und so vieles auch der Katholizismus dann wieder im achtzehnten Jahrhundert für die Kunst getan hat, so wenig galt von je die protestantische Kirche der Kunst als Anregerin und Auftraggeberin. Die Depression des Krieges kam hinzu. Während in den Niederlanden das Genie Rubens' triumphierte, während Holland die Welt mit einer nie gesehenen bürgerlichen Malerei in Erstaunen setzte, besaß Deutschland

KONRAD WITZ, KOPF DES JOACHIM. DETAIL DER „BEGEGNUNG"
OLSBERGER ALTAR, BASEL

ALBRECHT DÜRER, MARIA MIT DEM KINDE. 1503

WIEN, GEMÄLDEGALERIE

kaum einen Künstler von Bedeutung. Nur ein sehr begabter und merkwürdiger Kleinmeister wie Elsheimer repräsentierte – in Rom! – die Kunst der Deutschen. Nach dem Dreißigjährigen Kriege klang Dürers Name fast wie eine Sage; und Grünewald war schon vergessen. Es sah aus, als sei es mit der Kunst in Deutschland zu Ende.

LUCAS CRANACH D. Ä., DAS PARISURTEIL

GOTHA, MUSEUM

Abschweifung

von PAUL VALÉRY. Übersetzt von MAX LIEBERMANN

Anmerkung der Redaktion:

Mit dieser „Abschweifung" beendet der berühmte französische Schriftsteller eine Studie, der er den Titel „Triomphe de Manet" gegeben hat. Das Buch ist als Ausgabe der Musées Nationaux in 450 numerierten Exemplaren gedruckt und den vorzüglichsten Verehrern Manets überreicht worden. Der Untertitel „Tante Berthe" nimmt Bezug aus den Beitrag Valérys zum Katalog der vorjährigen Manet-Ausstellung. Tante Berthe ist die bekannte Malerin des Impressionistenkreises Berthe Morisot. Wir drucken diesen Schluß aus Valérys Buch ab, weil er nicht nur wertvoll ist als das Glaubensbekenntnis des Verfassers, sondern auch als das der Künstler vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts: es ist das mit Geist geschriebene Bekenntnis zu einem Naturalismus im Sinne Goethes und im Sinne des Goethewortes: „Das wahre Ideale ist das Reale."

*

„Man meint von altersher, daß es ein inneres Leben gibt, von dem die sinnlichen Dinge ausgeschlossen sind, dem Geruch, Farben, Bilder, vielleicht sogar die Ideen hinderlich sind und an seiner Vollendung stören. Die Wesen, die sich darin verzehren, sollen das Verlangen nach dem heimlichen Verkehr mit ihren nicht mitteilbaren Vorstellungen um so lebhafter empfinden und um so bessere Frucht daraus ziehen, je mehr sie in die Tiefen dieser Vorstellungen eindringen, je mehr sie sich vom Äußeren oder von dem, was man für das Äußere hält, losgemacht haben.

Dem Leben, das sich bestimmter Sinne zwar bedient, sich aber sonst mit seinen Phantasmen begnügt, stellt man ein gewisses Herzens- und Seelenleben oder ein reines Verstandesleben zur Seite; eines wie das andere bewahrt vor jener oberflächlichen Aufregung, die sich aus dem Berühren und Sehen zusammensetzt Bei manchem Weisen findet sich die klar ausgedrückte Meinung, daß die Sinne Mitschuldige des Gegners und die wichtigen Organe ihre Kuppler wären. Odoratus impedit cogitationem — der Geruch behindert das Nachdenken, sagt der heilige Bernhard. Ich bin nicht so sicher, daß das Denken bei verschlossenen Türen und daß innere Absperrung stets unschuldig sei, daß sich der Isolierte immer in Reinheit vertiefe. Wenn sich aus Versehen irgendein Verlangen in die innersten Zufluchtstätten mit der Seele eingeschlossen findet, so kann es sich, wie in einem Treibhause, zu unglaublicher Wollust und Raserei entwickeln.

Aber diese den Sinnen feindliche Doktrin — wenn sie auch allgemein angenommen ist und sich auf sehr große Männer beruft — ist doch nicht so solide, daß man nicht für einen Augenblick an einer ihr entgegengesetzten Gefallen finden oder sich einmal mit ihr unterhalten könnte. Warum sollte der Grund, angeblich unser eigener Grund, der Schein von Grund, den wir in uns selbst durch merkwürdige Zufälle oder durch unendliche Aufmerksamkeit finden, der Beobachtung wichtiger sein — wenn wir ihn überhaupt nicht etwa erst durch Suchen schaffen — als das Antlitz dieser Welt? Was wir so ganz allein, so ungewiß, mit großer Mühe und durch Zufall oder Schwindel erlangen, ist es notwendig wissenswerter, würdiger, unsern Grundgeheimnissen näher als das, was wir deutlich und bestimmt sehen? Ist nicht vielmehr der Abgrund, wohinein sich der unbeständigste, der leichtgläubigste unserer Sinne verirrt, das Produkt unserer vagsten Eindrücke, da deren Zurüstung verworren und von Präzision und Ordnung am weitesten entfernt ist gegenüber jenen anderen, denen das, was wir die äußere Welt nennen, das Meisterstück bedeutet? Wir entwürdigen die Sinnenwelt, die uns mit ihren Vollkommenheiten überschüttet.

Aus dem Zusammentreffen, den Unterscheidungen, den Bezugnahmen und den Abstufungen setzen sich die Verschiedenheiten unserer Sinne und die Mengen unserer dauerhaften Elemente zusammen. Stellen wir uns einmal vor — um verständlicher zu sprechen —, die Erscheinung der Dinge, die uns umgeben, wäre uns nicht zur Gewohnheit geworden, sie würde uns nur ausnahmsweise gewährt, wir erhielten nur durch ein Wunder Kenntnis vom Tag, von den Wesen, vom Himmel, von der Sonne und den Menschen. Was würden wir von diesen Offenbarungen sagen, und in welchen Ausdrücken würden wir über diese Unendlichkeit von merkwürdig ausgeglichenen Tatsachen sprechen? Was würden wir von der sinnlichen, vollkommenen und soliden Welt sagen, wenn sie nur ausnahmsweis und für Augenblicke die unbeständige und unzusammenhängende Welt, die nur Seele ist, durchschritte, sie blendete und zermalmte?
Vielleicht besteht Mystizismus darin, eine elementare Empfindung wiederzufinden, eine sozusagen primitive Empfindung zu leben auf einem ungewissen Wege, der sich durch das schon geformte Leben eine Bahn bricht.
Ich habe mich weit von meinem Gegenstand entfernt — wenn die Domäne eines Gegenstandes nicht die Unendlichkeit der Gedanken ist, die er umschließt —; ich wollte begreiflich machen, daß ein Leben, das den Farben und Formen geweiht ist, von vornherein nicht weniger tief, nicht weniger bewunderungswürdig ist, als ein in den „inneren Gesichten" zugebrachtes Leben, und daß der geheimnisvolle Stoff vielleicht nur das dunkle Bewußtsein des Wechsels von dem vegetativen Leben ist, die Resonanz der Zufälle der den Eingeweihten zugehörigen Existenz."

THEO CHAMPION, TENNISPLATZ

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Paul Baum

Gedächtnis-Ausstellung im Kronprinzenpalais

Vor einem viertel Jahrhundert widmeten wir in diesen Blättern Paul Baum den ersten Aufsatz. Wir lesen das damals Geschriebene durch und bestätigen es — mit leisen Einschränkungen — angesichts dieser Gedächtnis-Ausstellung. Inzwischen hat Baum freilich in einer neuen Manier gearbeitet; die italienischen Bilder und Zeichnungen sind, im Vergleich mit denen aus Südholland, sehr hell und zart. Im Grunde ist es dennoch nur eine Variation der alten Ausdrucksform. Überblickt man das Gesamtwerk, wovon die Ausstellung einen guten Querschnitt gibt, so zeigt sich der Künstler als einheitlich, aber auch als wenig wandelbar. Er war ein handwerklich Erfahrener, zu dessen Tugenden ein niemals pfuschender, geduldiger Fleiß gehört hat; er war ein ernst-heiterer Mensch, der mit einer gewissen trockenen Grazie arbeitete. Sucht man nach einem Vergleich, um die Art dieses säuberlich neoimpressionistisch malenden und wie van Gogh — aber vorsichtig — zeichnenden Künstler näher zu bestimmen, so denkt man an Karl Buchholz, der in Weimar mit seinen „Webicht"-Bildern ein liebenswürdig schüchterner Kleinmeister gewesen ist. Über Baums deutschen, italienischen und holländischen Landschaften scheint immer dieselbe Sonne — die Neo-Impressionistensonne —; die Arbeitsweise ist sauber, redlich und läßt das Glück der Arbeit spüren. Die Neigung zu einer leicht palettenhaften Süße und Buntheit der Farben wird ins Gleiche gebracht durch eine alles zart vernebelnde Atmosphäre. Das gilt vor allem von den Arbeiten der letzten Zeit. Sie bedeuten dem Lebenswerk Baums ungefähr, was im Oeuvre Monets die Londoner Themselandschaften mit den bunt wogenden Nebeln sind.

Baum war ein nachgeborener, sonnengebräunter, rustikal aussehender Nazarener, der sich einer französischen-belgischen Malweise bedient hat. Er hat seine Landschaften mit stiller Frömmigkeit gemalt, hat alles so gut gemacht wie er konnte, und hat niemals anders erscheinen wollen, als er war.

K. Sch.

Physiologie des Künstlers

von NOVALIS

Die Hand wird beim Malen Sitz eines Instinkts, so auch beim Musiker, der Fuß beim Tänzer, das Gesicht beim Schauspieler und so fort.

Wie der Maler mit ganz anderen Augen als der gemeine Mensch die sichtbaren Gegenstände sieht — so erfährt auch der Dichter die Begebenheiten der äußeren und inneren Welt auf eine sehr verschiedene Weise vom gewöhnlichen Menschen. Nirgends aber ist es auffallender, daß es nur der Geist ist, der die Gegenstände, die Veränderungen des Stoffes poetisiert, und daß das Schöne, der Gegenstand der Kunst, uns nicht gegeben wird oder in den Erscheinungen schon fertig liegt — als in der Musik . . . Dem Maler scheint die sichtbare Natur überall vorzuarbeiten, durchaus ein unerreichbares Muster zu sein. Eigentlich ist aber die Kunst des Malers so unabhängig, so ganz a priori entstanden als die Kunst des Musikers. Der Maler bedient sich nur einer unendlich schwereren Zeichensprache als der Musiker; der Maler malt eigentlich mit dem Auge. Seine Kunst ist die Kunst, regelmäßig und schön zu sehen. Sehen ist hier ganz aktiv, durchaus bildende Tätigkeit. Sein Bild ist nur seine Chiffer, sein Ausdruck, sein Werkzeug der Reproduktion . . . Um aber auf die Unterschiede der Malerei und Musik zurückzukommen, so ist gleich das auffallend, daß bei der Musik Chiffer, Werkzeug und Stoff getrennt,

bei der Malerei aber **eines** sind und eben deshalb bei ihr jedes in abstracta so unvollkommen erscheint. So viel, dünkt mich, werde daraus gewiß, daß die Malerei bei weitem schwieriger als die Musik sei . . . Musik kennen und haben schon die Tiere; von Malerei haben sie aber keine Idee. Die schönste Gegend, das reizendste Bild werden sie eigentlich nicht sehen. Ein gemalter Gegenstand aus dem Kreise ihrer Bekanntschaft betrügt sie nur. Aber als Bild haben sie keine Empfindung davon.

(Aus „Novalis, Fragmente". Wolfgang Jess Verlag)

Altberliner Bildnisgraphik

im Kupferstichkabinett

Eine nicht nur künstlerisch anregende Ausstellung, sondern auch eine kleine altberliner Porträtgalerie, die ein Stück Geschichte umfaßt. Die es um so einleuchtender tut, als alle Zeichner in den ersten beiden Dritteln des neunzehnten Jahrhunderts den Menschen als geistige Erscheinung („es ist der Geist, der sich den Körper baut") darzustellen den Ehrgeiz gehabt haben, so daß die Wesenszüge des Gelehrten, des Staatsmannes, des Künstlers usw. betont erscheinen. Im Gegensatz zu Bildniszeichnungen des Expressionismus, der den Menschen mehr zoologisch aufgefaßt hat. Alle Berliner Männer — Frauen sind nur wenige da — sehen in dieser lithographierenden und radierenden Porträtkunst klug, gebildet, geistig kultiviert und sogar bedeutend aus.
Lehrreich ist die Ausstellung auch insofern, als sie zeigt, wie hoch das allgemeine Handwerksniveau der Lithographen lag, bevor die Photographie es zerstört hat: die Durchschnittsleistung ist imponierend. Freilich ist bei der Übertragung der Künstlerzeichnung auf den Stein durch die Hand des Lithographen oft das Letzte verloren gegangen. Die Lithographien erscheinen etwas gleichmäßig, sie alle sind beim Prozeß der Übertragung unwillkürlich „geschönt" worden. Die Folge für diese Ausstellung ist, daß man sich mit dem lebendigsten Interesse den verhältnismäßig wenigen Bildnislithographien zuwendet, die von den Künstlern unmittelbar auf den Stein gezeichnet worden sind. In diesem Sinne sind die Porträts Gottfried Schadows eine Klasse für sich. Vor den von fremder Hand übertragenen Bildnislithographien möchte man immer die Originalzeichnung daneben sehen. Leider ist es nicht möglich, weil die Zeichnungen von der Nationalgalerie gesammelt werden.

K. Sch.

Handzeichnungen Adolf Hildebrands

Das Graphische Kabinett I. B. Neumann und Günther Franke in München zeigt eine Auslese der künstlerisch bedeutsamsten und dokumentarisch wichtigsten Handzeichnungen aus Adolf Hildebrands Nachlaß, die bisher nur einmal, kurz nach dem Tode des Künstlers (1921) in der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung öffentlich ausgestellt waren. So gern, viel und gewandt Hildebrand zeit seines Lebens gezeichnet hat, so ist für uns sein zeichnerisches Oeuvre doch weniger um seiner selbst willen bedeutsam als in bezug auf die Persönlichkeit. In den Zeichnungen kommt das im höchsten Sinne Akademisch-Klassizistische noch stärker zum Ausdruck als im plastischen Werke. Die künstlerische Qualität des Hildebrandschen Klassizismus ist begründet in seiner organischen Gewachsenheit — in der dann auch der Grund für seine klärende Wirkung zu suchen ist. Die Familienporträts, deren zeichnerische Präzision etwas an Wasmann er-

innert, stehen nicht nur am Anfang seiner zeichnerischen Entwicklung, sie stehen in dieser Schau auch im Mittelpunkt des Interesses; gerade unter ihnen finden sich Blätter hohen Formgehalts. Die übrigen Zeichnungen dieser frühen Jahre sind an Vorbildern der italienischen Frührenaissance orientiert. Später wird, besonders in einer Reihe zum Teil farbig lavierter figürlicher Kompositionsentwürfe zu Wandgemälden Geist und Form Marées' lebendig. Obschon auch hierunter vorzügliche Zeichnungen zu finden sind, wird Marées' reiche, bewegte Form nicht erreicht. Die zeichnerische Form wird von Vorbildern freier und stärker in sich ruhend erst in der Münchner Zeit, wo sie mehr und mehr in den Dienst der bildhauerischen Konzeption tritt. Von besonderem Interesse sind verschiedene Ideenskizzen zu ausgeführten Denkmälern. H. E.

Zum Wechsel in der Leitung der bayrischen Staatsgalerien

von **HANS ECKSTEIN**

In diesem Frühjahr ist der Generaldirektor der staatlichen Gemäldegalerien in Bayern, Friedrich Dörnhöffer, zurückgetreten. Sein Nachfolger ist der frühere Direktor des Wallraff-Richartz-Museums in Köln, Ernst Buchner. Dörnhöffer betreute die Staatsgemäldesammlungen seit Ende 1914, in welchem Jahre er nach einem kurzen Interregnum zum Vollstrecker der von Hugo von Tschudi eingeleiteten Reformaufgaben aus Wien — Dörnhöffer leitete dort seit 1909 die Moderne Galerie — berufen wurde. Der Kriegsausbruch verhinderte die sofortige Verwirklichung der großzügigen Umgestaltungspläne Tschudis. Der bereits genehmigte Galerieneubau mußte unterbleiben. Nur etappenweise und langsam konnte in dem engen Rahmen der gegebenen Möglichkeiten die zeitgemäße Umgestaltung und Neuordnung fortschreiten. Dörnhöffer hat die Genugtuung, daß sie bei seinem Scheiden aus dem Amt mit der Eröffnung von drei neuen Sälen mit Bildern des Barock und Rokoko, die die bisher bestandene chronologische Lücke zwischen Alter und Neuer Pinakothek schließen, und der Erweiterung der Staatsgalerie durch deren Ausdehnung auf das obere Geschoß, das bisher die ägyptische Sammlung beherbergte, zum Abschluß gekommen ist. Möchte man auch den heutigen Zustand nicht als den endgültigen wünschen, so wird er doch wohl von langer Dauer sein.
Dörnhöffer führte zunächst eine zweckmäßigere Verteilung der vorhandenen Räumlichkeiten (durch Unterbringung des Museums antiker Kleinkunst in Verbindung mit der hervorragenden Sammlung griechischer Vasen im Erdgeschoß der Alten und der Graphischen Sammlung im Erdgeschoß der Neuen Pinakothek) durch und gewann 1920 mit der Gründung der Neuen Staatsgalerie am Königsplatz (im alten Kunstausstellungsgebäude) für die Kunst der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart eigene, wenn auch nicht gerade museumstechnisch ideale Räumlichkeiten hinzu. Mit dieser räumlichen Erweiterung war die Grundlage zur Neuordnung einer Sammlung der Gemälde vom achtzehnten Jahrhundert bis zur Gegenwart gegeben. Die Staatsgalerie sollte von der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts nur aufnehmen, was die Gegenwart und Zukunft noch wesentlich mitbestimmt. Mit dem 1930 erfolgten Reinigungsprozeß, über den in „Kunst und Künstler", Jahrgang XXIX, S. 124, berichtet wurde und bei dem Münchner Maler aus der alten Secession (z. B. von Habermann, Stuck, Herterich, Keller) in die Neue Pinakothek überführt wurden, ist dies Programm reichlich verspätet und heute noch immer nicht entschieden genug durchgeführt worden. Die Forderung besonderer Pflege der Münchner Kunst war bisher überhaupt der Pferdefuß der Münchner Museumpolitik. Sie brachte (was weniger an der Forderung als an der Handhabung lag) ein unverhältnis-

mäßig zähes Festhalten an Modegrößen mit sich, das durch Dörnhöffers konservative, in klassizistischen Idealen befangene Grundhaltung und durch seine betonte Pflege eines im besonderen süddeutschen Kunstgeistes vielfach begünstigt werden mochte. Uneingeschränkte Anerkennung aber verdient die Vervollständigung der Leibl-Sammlung, die würdige Unterbringung der Werke Marées' und der Bilder der französischen Impressionisten und van Goghs aus der Tschudispende. Ein nicht minder großes Verdienst hat sich Dörnhöffer durch die Umgestaltung der Neuen Pinakothek erworben: es ist ihm gelungen, diese Sammlung durch eine von rein lokalen Gesichtspunkten (wie sie seit Ludwigs I. Zeiten maßgebend waren und heute von der Münchner Städtischen Galerie vertreten werden) unabhängigen, objektivere Ankaufstätigkeit und Auslese den Zeitbedürfnissen entsprechend grundlegend zu erneuern. In vorbildlicher Weise endlich hat Dörnhöffer die Schätze der Alten Pinakothek betreut und durch Leihgaben aus Privatbesitz, Überführung bedeutenderer Werke aus kleineren Landesgalerien, in bescheidenerem Maße auch durch Neuerwerbungen ergänzt. Die Sammlung ist vorzüglich gehängt und die einzelnen Objekte sind in bestem Zustande. Ein besonderes Ereignis war die Ausstellung des Isenheimer Altars vom Oktober 1918 bis zum September 1919 in der Alten Pinakothek.

Was man seit Lichtwarcks Zeiten im besten Sinne als Aktualisierung des Kunstmuseums bezeichnet, ist Dörnhöffer nicht im gleichen Maße nachzurühmen wie seinem großen unternehmungslustigeren Vorgänger Tschudi. Temporäre Ausstellungen, die nach dem Kriege in fast allen bedeutenderen deutschen Kunstmuseen zur Regel wurden, blieben in München eine seltene Ausnahme und Dörnhöffer hatte hier nicht durchweg eine glückliche Hand: die große repräsentative Feuerbach-Ausstellung stand fremd in unsrer Gegenwart (was letzten Endes seinen Grund in dem künstlerischen Qualitätsgrad der Feuerbachschen Kunst hat) und die Ausstellung der Sammlung Thyssen war nicht mit Unrecht so heiß umstritten. Dem neuen Leiter verbleibt in bezug auf die stärkere Aktivierung der Münchner Staatsgalerien jedenfalls eine dankbare Aufgabe, zu der man ihm die tatkräftige Förderung der neuen bayrischen Regierung wünschen möchte. Darf man von ihm erwarten, daß er für seinen Teil das Mögliche tun wird für die endliche Verwirklichung einer großen Ausstellung deutscher Kunst, deren Zustandekommen bisher bekanntlich an den Münchner Instanzen gescheitert ist?

Zweiunddreißigster Jahrgang, fünftes Heft. Redaktionsschluß am 21. April, Ausgabe am 10. Mai 1933
Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer.
Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G.m.b.H., Leipzig.

Heroische Kunst

Heroische Kunst! Das ist der Ruf der Zeit.
Er ist nicht neu; wir haben den Ruf während unserer Lebensdauer schon vernommen. Niemals freilich klang die Forderung so entschieden wie heute.
Der Kritik fällt die Aufgabe zu, geduldig jede neue Zeitforderung an den bleibenden Gestaltungskräften der Kunst zu messen und, wenn nötig, zu korrigieren. Während eines Menschenalters haben wir es in diesen Blättern getan; jetzt, zum Abschluß, sei es noch einmal getan: es gilt das Wesen des Heroischen in der Kunst zu untersuchen.
Liegt das Heroische der Kunst im Stoff, im Gegenstand, im dargestellten Vorgang? Es liegt nur bedingt darin, nur insofern, als heroisch gestimmte Künstler gern zu den höchsten Gegenständen der Menschheit greifen, um ihren Werken auch von seiten der Idee eine erhöhte Bedeutung zu geben. Dieselben Stoffe können aber auch ohne heroische Gesinnung gestaltet werden; sonst wäre jeder Gekreuzigte ein heroisches Kunstwerk. Michelangelos Genie konnte nicht anders als heroisch empfinden. Darum war ihm die erhabene Dramatik der Schöpfungsgeschichte, agiert von Gottvater selbst, von Propheten, Sibyllen und alttestamentarischen Monumentalgestalten angemessen. Die Schöpfungsgeschichte ist aber auch als Idylle gemalt worden: der Stoff fordert nicht unbedingt eine heroische Auffassung. Ebenso verhält es sich mit den mythologischen Sujets von Rubens, der ein heiter heroisierendes Temperament war, mit den geschichtlichen Bildmotiven Rethels, der die Romantik seiner Zeit heroisch gesteigert hat, und auch mit den „heroischen Landschaften“ eines Claude Lorrain oder Josef Anton Koch. Blickt man endlich auf Rembrandt, so findet man Heroisches nicht nur in seinen Legendenbildern, sondern auch in seinen Landschaften, ja in den „Geschlachteten Ochsen“ und in Zeichnungen, worauf Gegenständliches kaum noch erkennbar ist.
Also ist nicht der Stoff, nicht der Gegenstand entscheidend, sondern die Art der Behandlung, das heißt: die Form.
Analysiert man diese Form, so zeigt sich, daß sie nicht nur verdichtet und stark übertragen ist – das gilt schließlich für alle Gattungen von Kunstformen –, sondern daß sie auch szenisch erhöht, daß sie gewissermaßen aufgetürmt ist. Es braucht nicht durchaus eine verschönte, eine idealisierte Form zu sein; denn das Heroische kann auch grotesk, mit Zügen des Häßlichen auftreten. Es kann sowohl griechisch wie gotisch sein, ägyptisch starr, aber auch barock flüssig. Bedingung ist, daß die Form zudringlich aktiv ist, daß sie Tapferkeit ausdrückt. Eine so geartete Form

aber kann – das liegt auf der Hand – nur spontan entstehen, als ein Niederschlag des Willens. Heroische Form bildet sich wie von selbst, wenn heroisch gestimmte Talente pfeifen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist; sie ist die Sprache einer bestimmten Art von Temperamenten – nämlich der kämpferischen, der tragisch-siegreichen Temperamente. Immer bedarf das Heroische zu seiner Vollendung des Dämonischen. Dieses aber ist selten. Darum ist auch das echt Heroische selten. Es gibt verhältnismäßig wenige große Talente, die schlechterdings alles heroisieren, was sie berühren, denen jener erhabene Sinn von Natur eigen ist, der das Große in das Leben legt, es jedoch nicht darin sucht.

Auf dem Wege solcher Formgestaltung liegt ein Höchstes der Kunst. Dennoch ist die heroische Form weder der Art noch dem Grade nach wertvoller, als etwa die ergründende, die deutende oder heiter verklärende Kunstform. Der Wille des heldisch Gestimmten ist nicht sittlicher als der des Wahrheitsuchers. Vor allem wäre es falsch, zu glauben, das Heroische der Kunst sei zu jeder Zeit möglich, man dürfe es nur fordern, um es auch schon zu haben. Es läßt sich nicht kategorisch befehlen: sei heroisch!

Es sollte um so weniger solche Forderung laut werden, als auf dem Wege zum Heroischen viele Gefahren lauern. Die bedenklichste Gefahr besteht darin, daß alles Heroische zum Szenischen drängt, zur sieghaften Geste und zum überschwänglichen Pathos. Darum werden leicht die Grenzen überschritten, die das Echte vom Theatralischen trennen. Das Theatralische in diesem Fall ist das nur Deklamatorische, das dekorativ sich Drapierende. Zeiten, die im ganzen den heroischen Schwung hatten, haben sich vor solchen Entgleisungen nicht gefürchtet, weil sie die Natur in jedem Augenblick wiederherzustellen sich getrauten. Umgekehrt war das neunzehnte Jahrhundert dem repräsentativ heroischen Pathos gegenüber besonders empfindlich, weil es wußte, daß seiner Bürgerlichkeit das zum Heroischen erforderliche freie Spiel der Lebenskraft fehlte. Als merkwürdiges Denkmal eines modernen Möchtegernhelden steht in Brüssel das Anton Wiertz-Museum da, in dem erkannt wird, in welcher Weise ein eitler Heroismus in Sensation und Ruhmredigkeit untergeht. Im allgemeinen haben die Künstler des neunzehnten Jahrhunderts die heroische Form und den zur Heroisierung auffordernden Stoff mehr vermieden als gesucht. Sie scheuten den Rausch, der so gern im Gefolge des Heroischen einhergeht.

Die Nationalanlage kommt hinzu. Den Deutschen ist ein heroisches Pathos nicht so natürlich wie den Romanen, die damit oft eine naive Fanfaronnade verbinden. Wo deutsche Kunst legitim zum Heroischen aufstieg, entstanden Werke, wie der große Grünewald sie geschaffen hat. Heroisch ohne Pose

JOHANN DIENTZENHOFER, DIE KLOSTERKIRCHE IN BANZ

sind die Skulpturen in Naumburg, Bamberg und Straßburg. Nicht viel weniger sieghaft ist die Form in Andreas Schlüters Kurfürsten-Denkmal. Das ganze deutsche Barock baute in einer natürlichen Weise heroisch; die Kolossaldenkmale von Bruno Schmitz oder der Hamburger Bismarck leben dagegen von akademischen, aufgeblähten Formen. Es trifft nicht zu, daß das zu Symbolen erhobene Deutsche oder Preußische nur heroisierend gestaltet werden könnte. Der beste preußisch-deutsche Künstler der neueren Zeit war Adolph Menzel; selbst bei der Formung von Stoffen aber, die scheinbar dazu auffordern („Vor der Schlacht bei Leuthen" – „Die Schlacht bei Hochkirch" – die Illustrationen zur Geschichte Friedrichs des Großen), hat Menzel nie das Heroische betont. Weil es dem Unfeierlichen seines Genies nicht lag.

Im zwanzigsten Jahrhundert haben wir eine Kunstrichtung erlebt, die, Anschluß suchend bei Cézanne und van Gogh, das Heroische programmatisch gewollt hat: den Expressionismus. Wenn heute heroische Zeitkunst gefordert wird, sollte man denken, daß sich die Neigung dieser Richtung zuwenden müßte. Es geschieht nicht; im Gegenteil, der Expressionismus wird heftig abgelehnt. Wahrscheinlich aus dem Grunde, weil dieser gebrochene Heroismus nicht optimistisch sieghaft ist, sondern zur Hälfte eine Geburt der Verzweiflung. Das Epigonenhafte der Form gibt jedenfalls nicht den Ausschlag. Uns hat der nach einem etwas wohlfeilen Heroismus lüsterne Expressionismus niemals als legitim gegolten; weil er künstlerisch unnaiv ist. Darum haben wir ihn stets bekämpft – im Gegensatz eigentlich zu allen – und haben nur die Formen dieser Kunst gewürdigt, die trotzdem Wert haben. Aber man muß sich auch klar sein: es hat nie einen Cromwell-Stil gegeben, und eine heroische Kunst des faschistischen Italien gibt es bis jetzt auch nicht. Die absichtsvollen Versuche der Großen französischen Revolution, den altrömisch republikanischen Heroismus zu beleben, sind gescheitert; statt dessen leitete die Revolution eine Blüte der bürgerlichen Malerei ein. Nur Napoleons großer Schatten fiel vorübergehend auch auf die Kunst. Es kommt immer anders.

Die Lehre der Geschichte sagt, daß Heroisches nur von Heroen der Kunst geschaffen werden kann; diese aber können nicht gezüchtet werden, sondern erscheinen nach geheimen Ratschlüssen der Geschichte, worüber kein Sterblicher unmittelbar Macht hat. Wenn heroisch gesinnte Talente auftreten, sollen sie willkommen sein. Bereit sein ist alles. Bereit aber ist man nur durch die Förderung dessen, was in der Kunst echt und ausdauernd ist.

WÜRZBURG, AUGUSTINERKIRCHE

OTTOBEUREN, KLOSTERKIRCHE. DIE KANZEL

OTTOBEUREN, KLOSTERKIRCHE. DER AUFBAU ÜBER DEM TAUFSTEIN

OTTOBEUREN, KLOSTERKIRCHE. DAS CHORGESTÜHL

Zehn Jahrhunderte deutscher Kunst

von KARL SCHEFFLER

III. Teil: Barock und Klassizismus

Während des Dreißigjährigen Krieges sah es aus, als seien die künstlerischen Schöpfungskräfte der Deutschen erschöpft. Aber es schien nur so. Nach dem Frieden begann es überall wieder zu knospen. Zwischen 1660 und 1700 wurden die größten persönlich bekannten deutschen Baumeister geboren: Lukas Hildebrandt, die beiden Dientzenhofer, Daniel Pöppelmann, Georg Bähr, Andreas Schlüter, die Brüder Asam, Balthasar Neumann, Fischer von Erlach, G. W. von Knobelsdorff, Joh. Konrad Schlaun und andere. Von ihnen ist die deutsche Baukunst einer neuen Höhe zugeführt worden. Das Barock ist lange unterschätzt gewesen; tatsächlich stellt es aber einen dritten Höhepunkt des deutschen Kunstschaffens dar. Dem flüchtigen Blick scheint es eine italienisch-französische Formensprache zu sein – daher auch die Unterschätzung –; doch hat dieser europäische Stil in Deutschland eigentlich erst den ihm zusagenden Mutterboden gefunden. Das Barock, wie es sich in Deutschland, vor allem im katholischen Süddeutschland entwickelt hat, ist recht eigentlich eine Fortsetzung der Gotik mit anderen Mitteln, mit Hilfe italienisch abgeleiteter Formen. Auch das Barock schafft wieder das Gesamtkunstwerk aus Architektur, Plastik und Malerei, und es weist der Skulptur und Malerei darum folgerichtig mehr dekorative als ergründende Aufgaben zu. Der Geist des Barock ist gotisch-romantisch, auch er hat den steilen Höhendrang und das heroisch Turmartige; auch er will den Raum verunklären, unendlich machen und arbeitet zugleich mit strengen Achsen. Das Barock will absolute Einheit und Homogenität: im Städtebau, im Grundriß, im Architektonischen und Dekorativen. Die Barockstadt hat etwas von einer festlichen Theaterdekoration. Hinter diesem Stil stehen wieder persönliche Bauherren mit weltlicher Autorität: Fürsten des Staates und der Kirche, die großsinnig repräsentieren, ja prahlen und dem Volk imponieren wollten. Dieser Wille konnte genial verwirklicht werden, weil in der Pflanzschule neugegründeter Akademien universelle Talente heranwuchsen, die sich dann geschickter, begabter und anspruchslos gehorsamer Handwerker bedienten. Die Arbeiter am barocken Gesamtkunstwerk waren die bürgerlichen Väter und Großväter jener modernen Bürger, die in der Folge dem neunzehnten Jahrhundert das Gesicht gegeben haben. Das künstlerische Handwerk war kaum weniger durchgebildet als zur Zeit der Gotik. Es stieg hervor aus der Volkskunst und reichte zu ihr wieder hinab. Hinzu kam aber die fürstliche Autorität, die alle Fähigkeiten einem Ziel

dienstbar machte, die den Architekturen eine ganz ungewohnte Weiträumigkeit gab, die im Überfluß schwelgte und siegreich beherrschende Achsen durch Stadt und Park dahinführte. Denn zum erstenmal wurde nun der Garten mit einbezogen und auch die freie Natur in eine architektonische Form gezwungen. Alles dient demselben Grundgedanken. Die Malerei verliert ihre freie Selbständigkeit. Ein Dürer, ein Holbein sind innerhalb des Gesamtkunstwerkes des Barock unvorstellbar. Gemalte Bildnisse und Mythologien bedecken die Wände fürstlicher Bildergalerien bis hoch hinauf wie mit einer Tapete; und es entstehen Plafonddekorationen, die Götter und allegorische Gestalten in festlichen Wolkenhimmeln versammeln. Nicht anders ist es mit der Plastik. Auch sie geht auf im Architekturgedanken. Ornamente überziehen Wände und Decken mit einem Gespinnst schmückender Formen, Plastik und Malerei gehen illusionistisch ineinander über, die Gestalten von Heiligen und sehr Unheiligen recken sich, verschlingen lüstern die Glieder, himmeln und kokettieren, jauchzen hysterisch und wimmeln mit schwebenden Gesten nackt oder in kostbar wallenden Gewändern auf allen Gesimsen als ein Höflingsvolk der Architektur: sie alle agieren die große Zauberoper, die Barock heißt. Was aber nicht ausschließt, daß hinreißende Einzelplastiken entstanden sind. Mit Schlüters Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, zum Beispiel, ist ein Werk geschaffen worden, das zur großen Monumentalskulptur des dreizehnten Jahrhunderts selbstbewußt hinübergrüßt. Neben diesem schönen Ernst ist dem ganzen Barock auch etwas Leichtsinniges eigen. Die Bauweise verliert an Solidität. Neben dem Hausteinbau kommt der vergänglichere Putzbau auf; und die weit gespannten Wölbungen sind ein schöner Trug. Denn diese Deckengewölbe tragen sich nicht selbst, sie werden getragen, sie hängen an den Konstruktionen des Dachstuhls.

Im Geist des Barock wird die Phantasie – wie in der Gotik – intellektuell. Es ist der Stil des Absolutismus und der Gegenreformation, doch auch der Stil der Aufklärung. Die Geschichte liebt solche Widersprüche. Johann Sebastian Bach und Mozart spiegeln ihr überzeitliches Genie darin, aber auch die Enzyklopädisten haben Anteil. Selbstherrscher blickten nach Versailles und bauten ihrem Prestige; dennoch drückt das Barock auch aus, was die bürgerlichen Geister und die großen Talente der Zeit empfanden: es ist der Versuch einer Synthese des Dynastischen mit dem Volkhaften und des Klassischen mit dem Gotischen. Es fehlt diesem Stil das letzte Schwergewicht, es bleibt immer etwas Szenarisches, das fürstlicher oder kirchlicher Repräsentation dient; dennoch ist es ein bis zum Letzten einheitlich durchgereifter Stil. Und, in seinen besten Werken, ein deutscher Stil. Nur zuerst haben in Deutschland eingewanderte Baumeister,

PAUL EGELL, ENGEL VOM MANNHEIMER ALTAR

BERLIN, DEUTSCHES MUSEUM

CHRISTIAN WENZINGER, DER SOMMER

FREIBURG I. BR.

HOLZFIGUR AUS EINER KAPELLE BEI ROTHENBURG OB DER TAUBER

NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM

Holländer, Italiener und Franzosen gebaut; schnell wurden die Deutschen ihren Lehrern ebenbürtig, ja überlegen. In den Jahrzehnten von 1680 bis 1730, die dem Hochbarock gehören, und in den folgenden vier Jahrzehnten, in denen das Rokoko herrschte, flammte das eigentümliche deutsche Formgefühl wie in einer Apotheose seiner selbst auf. Wir wären ärmer um einen großen Teil unserer wirkungsvollsten Stadtbilder, Bauten und Repräsentationsgärten ohne das Erlebnis, das Barock heißt. Unsere Vorstellung lebt in Bildern, die wir im Potsdam Friedrichs des Großen empfangen, in Münchner Schlössern, Kirchen und Theatern, in den Parkanlagen von Schwetzingen, Schönbrunn und Veitshöchheim, in den Wiener Anlagen zwischen dem Oberen und dem Unteren Belvedere, im Dresdener Zwinger, im Würzburger Residenzschloß, in vielen süddeutschen Wallfahrtskirchen, angesichts des Klosters Melk an der Donau – kurz überall, wo barock gebaut worden ist. Wir brauchen uns nur zu erinnern und sehen auch im Zauberreich des Barock die besonders geartete Formenphantasie der Deutschen aufglänzen, die unendlich wandelbar und doch immer dieselbe ist.

*

Bis hierher reicht das Urwüchsige der deutschen Kunst: vom Jahre 900 etwa bis an die Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts. Das sind neunhundert Jahre. Der Deutsche hält sich diese geschichtliche Leistung, diese Stetigkeit künstlerischer Schöpfungskraft nicht oft vor Augen, er weiß im allgemeinen wenig von seiner Kunst. Es ist aber eine ganze Welt von Form und Bedeutung. Freilich eine nicht leicht übersehbare, weil alles weit auseinanderliegt. Die Kenntnis deutscher Kunst fordert Hingabe und ein geduldiges Bemühen. Ist aber eine Liebe am Werk, die es sich nicht leicht macht, so wird sie mit den größten Erlebnissen gesegnet.

Läßt sich bis zum Ende des Barock alles Geschaffene als primäre Form bezeichnen, so beginnt nach dieser Zeit die Herrschaft der abgeleiteten Form. Nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa. Den Einschnitt bezeichnet die Große französische Revolution. Mit ihr drang in die Kunst die Reflektion, die dem naiven Gefühl feindlich ist und das Geheimnis tötet. Die Gefühlskraft der Deutschen rettete sich nun in die Musik und in die Dichtkunst, das Talent wechselte in andere Geistesgebiete hinüber.

Der Stil, der das Barock ablöste, wird Klassizismus genannt. Es ist die Ausdrucksform des sich selbst bestimmenden Bürgertums, der konstitutionellen Regierungsform. Das Barock wurde nun, als Form der Autokratie, verachtet. Absichtsvoll die Geschichte wiederholend, wandte man sich der griechischen Antike zu, um ihres Adels, ihrer Würde und ihrer angeblich moralischen Reinheit willen. Was in der Antike elementar ist, wurde

DER EVANGELIST LUCAS AUS ST. GEORG IN AUGSBURG

NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM

kaum begriffen oder war noch unbekannt, da die römische Kopie ziemlich urteilslos dem griechischen Original gleichgesetzt wurde. Immerhin war die Gesinnung so ehrgeizig und war die barocke Handwerkstradition noch so lebendig, daß ein neues Gesamtkunstwerk aus Architektur, Plastik und Malerei künstlich geschaffen werden konnte. Die Ausgrabungen in Herculanum und Pompeji, die um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts begannen, hatten den ersten Anstoß gegeben; Winckelmann wurde den Deutschen dann ein Prophet der klassischen Kunst, Goethe folgte ihm, Lessing schrieb seinen „Laokoon". Es waren großgesinnte Literaten, nicht Künstler, die die späte Variation des Griechischen mit Erfolg dem gebildeten Bürger nahebrachten. Im Sinne der berühmten Definition Schillers war dieses nachgeborene Griechentum „sentimentalisch"; nichtsdestoweniger hatte es viel Haltung, der Stil hatte die Fähigkeit, zu leiten und die Künste zu disziplinieren. Den Städten hat der Klassizismus einen eigenen kühlen, gouvernemental repräsentativen Charakter gegeben; er übertrug eine etwas steife Tempelgesinnung auf den Profanbau, erhielt das Handwerk leistungsfähig und stellte formal – oft auch nur formalistisch – eine Einheitlichkeit her, die alles umfaßte. Blutvoll war dieser Stil der Reflektion nicht; doch war er anwendungsfähig genug, um mehr als ein halbes Jahrhundert unumschränkt zu herrschen. Um so mehr als er fähig war, Elemente des heraufkommenden bürgerlichen Naturalismus aufzunehmen. Was erreicht wurde, wird anschaulich, wenn man das Lebenswerk des Architekten K. Fr. Schinkel und auch das des Bildhauers Gottfried Schadow betrachtet. Schinkels Monumentalbauten stehen im Zeichen der heiligen Säule und einer edel akademischen Tempelgesinnung; bei seinen Profanbauten aber hat er auch moderne Bauprobleme vorweggenommen. Schadow erscheint in einigen seiner Statuen nur wie ein begabter Klassizist; in andern Arbeiten aber ist er zugleich ein Führer des Berliner, des norddeutschen, ja des deutschen Naturalismus. Wir haben zwei sehr entschiedene Talente vor Augen, die der Umwelt eines Stils unterworfen waren, der nicht mehr elementar und darum nicht ersten Ranges sein konnte. In diesem Lichte gesehen, ist der Klassizismus in allen seinen Abarten eine Späterscheinung, die zugleich überleitet zu einer neuen naturalistischen Unbefangenheit. In der Malerei wird es besonders deutlich. Ihre absichtsvollen Kompositionen sind freilich unsinnlich und leer; anders aber ist es dort, wo die Erscheinung unmittelbar spricht, im Bildnis und in der Landschaft. Allerdings beharrt das eigentlich Künstlerische dort gern im Provinziellen, im Kleinbürgerlichen, im sogenannten Biedermeier. Dennoch sind Anzeichen einer neuen gesunden Wirklichkeitsanschauung unverkennbar. In dieser Umwelt wuchs Adolph Menzel heran und schuf er bereits einige seiner besten Jugendwerke.

CHRISTIAN WENZINGER, BÜSSENDE MAGDALENA

NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM

FERDINAND TIETZ, GARTENFIGUR AUS SCHLOSS SEEHOF BEI BAMBERG

NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM

MARIA IMMACULATA, BAYRISCHES SPÄTBAROCK

NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM

SCHLOSS SANSSOUCI, KOLONNADEN

Adelens bitterste Stunde

von LUDWIG MEIDNER

Das Folgende ist keine spannend verlaufende Erzählung, sondern die Darstellung einer kleinen Begebenheit, eines Einakters sozusagen, welcher durch ein paar komische, jedoch auch tief beklagenswerte Züge des Interesses nicht entbehrt; und wenn ich das alles nicht genau mitteilen kann, so liegt es wohl daran, daß ich, obschon ich die Hauptperson gut kenne, nicht selber dabei war, sondern von einem Beteiligten den Verlauf der Geschichte erzählen hörte. Es dreht sich, wenn man so sagen darf, um die unverehelichte Kunstmalerin Fräulein W., welche wir hier der Kürze wegen Adele nennen möchten, obzwar sie nicht so hieß; doch paßt dieser Vorname, scheint uns, ganz vortrefflich zu dieser schmächtigen, reduzierten Gestalt in ihrem mehr als dürftigen Habit, zu diesem schrecklich abgezehrten Gesicht, in welchem ein dünner Mund sich gern gekränkt verzog, als sei dem Träger „eine Laus über die Leber gelaufen".

Das alles freilich war kein Zufall, sondern die Folge eines seit vielen Jahren geübten Eigensinns, ja Starrsinns, denn diese Neununddreißigjährige, welcher einstmals angenehmes Wesen und anmutiges Aussehen zu eigen gewesen sein soll, war ein Mädchen aus hochbegütertem Hause, die dem Willen der Eltern zum Trotz ein eigenbrötlerisch schrulliges Leben führte in erbärmlichsten materiellen Verhältnissen und mit völlig unbegabtem Sinn der Malerei ergeben. Ihre Leute, welche in Westfalen auf einem burgähnlichen Schloß saßen, wurden müde der ewigen Ermahnungen und erbitterten Vorwürfe, gaben dem Mädchen seit Jahren keinen Pfennig mehr und ließen sie endlich ganz fallen. So lebte Adele in einem kleinen Atelier in Steglitz, das am Ende eines dunklen Ganges neben Bodenkammern eingerichtet war. Das heißt, von Einrichtung war nicht viel die Rede, es standen da einige Kisten und Pappschachteln herum, eine Staffelei, ein eingesunkenes Chaiselongue, das nachts auch als Bettstatt zu dienen hatte, ein häßlicher maroder Tisch und ein Schränklein, in welchem das Fräulein ihre wertvolleren Habseligkeiten und die geringen Speisevorräte bewahrte.

Zu allen Zeiten sind Nachahmer und Epigonen dagewesen, in der jüngstvergangenen aber gabs kein lustiges dekoratives Manierchen, das einer sich ausgetüftelt, welches nicht auch sein Kunstschriftstellerlein fand, das davor staunend in die Knie sank und nicht auch sogleich ein paar Nachahmer, welche dies Ausgetüftelte flink verballhornt unter die Leute brachten. Adele freilich in ihrer Selbstherrlichkeit schmeichelte sich, keine Epigonin zu sein, sondern aus eigenem Saft ihr Blümlein sprießen zu lassen. Das aber war ein Irrtum, denn sie, wie ein paar der Freundinnen, ebenfalls

ältliche Fräuleins, imitierten ohne auch nur einen Deut von Eigenem hinzuzufügen der Reihe nach alle zeitgenössischen abstrakten Manieren, und im Grunde wäre auch das Eigene nichts von Belang gewesen, zumal diese ganze Übung kein wirkliches Malen, sondern nur ein mühseliges kunstgewerbliches Farbengekleckse war.
Das ging nun schon viele Jahre so und kein Mensch wußte, wie Adele das überstand, ohne Hungers zu sterben, denn wenn es auch in den Inflationsjahren ihr gelingen mochte, hin und wieder solch ein Machwerk in befreundeten Familien zu verkaufen, so konnte schon seit Jahren davon keine Rede mehr sein, denn jene Familien luden Malersleute nicht mehr zu sich ein und vom Ankauf solcher und ähnlicher Hervorbringungen war in diesen Läuften nirgendwo die Rede mehr. Man erzählte sich unter des Fräuleins Bekannten, daß sie in einem anderen Stadtviertel jeden Morgen und Abend Zeitungen austrage, und dem schenkte man gern Glauben, wenn man sie leibhaft vor sich sah, denn alle Spuren von Fett schienen von dieser Gestalt geflohen, und das übrige an ihr war ebenfalls so sehr herabstimmend, daß man geneigt war, die Kunst zu verfluchen, welche den Menschen, der ihr ergeben, solcherart auf den Hund bringt.
Die Kunde dieses Elends war schließlich bis nach Westfalen gedrungen und bewog die Verwandtschaft, eines Tages in Berlin zu erscheinen und an Ort und Stelle sich zu überzeugen, wie schlimm es bereits mit ihrer Tochter stand. So bekam Adele eines Samstags abends ein Telegramm mit der Schreckenskunde, daß ihre Leute, die sie etwa zehn Jahre nicht mehr gesehen hatte, am nächsten Vormittag sie aufsuchen würden. Das aber bestürzte sie so sehr, daß sie zuerst beschloß, dem Besuch zu entgehen, indem sie schon am frühen Morgen ihre Behausung verlassen wollte. Dann freilich änderte sie diesen Plan und lief noch am späten Abend zu einer anderen Malerin, sich einige Teppiche auszuleihen, denn sie wollte die Nacktheit und Erbärmlichkeit ihrer Einrichtung mit solchen Teppichen, die indessen auch schäbig und zerschlissen genug waren, ein bißchen zudecken. Adele rumorte noch die halbe Nacht, säuberte hie und da und nahm ihre Malwerke von den Wänden, da ja ihre Widersacher um keinen Preis schauen sollten, was ihren Geist und Schaffenstrieb all diese Jahre so bewegt hat.
Gegen elf Uhr nächsten Vormittags erschienen die Herrschaften, denn solche waren es wohl, sogar ganz große Herrschaften, mit der leuchtenden Eleganz und betonten Kälte der reichen Oberschicht: Adelens Bruder, ihre verheiratete Schwester mit ihrem Mann, einem Großindustriellen, eine ältere vornehme Dame und endlich die Mutter, eine hohe, sehr distinguierte Erscheinung, in weißem Haar. Mit gemessenen Schritten

traten sie herein, reichten Adele die Hände, sahen dann mit weitgeöffneten Augen umher und standen eine Weile im Raum herum, ohne etwas zu sagen, bis sie unschlüssig und argwöhnisch auf den Kisten Platz nahmen, denn bequemere Sitzgelegenheiten gab es hier ja nicht.
Adele schlug die Augen nieder und hörte kaum vor Scham und Wut, wie ihr Bruder sie anredete und mit ernüchternden Worten das Herabwürdigende ihrer jetzigen Lage ihr vor Augen führte. Sie alle würden jetzt aber das Geschehene vergessen wollen und sie gerne im väterlichen Hause wieder aufnehmen, wenn sie nur sogleich alles aufgäbe, dies fruchtlose Treiben so vieler Jahre und mit ihnen käme nach Westfalen. Er sprach das in der kühlen und präzisen Redeweise eines Mannes, der sonst in den Vorstandssitzungen einer Aktiengesellschaft das Wort ergreift. Währenddessen stand Adele in verkrampfter Haltung in einer Ecke des Raumes und entgegnete nichts, und erst, als das längere Schweigen, das nun folgte, durch eine erneute Anrede des Bruders unterbrochen wurde, hob sie erschrocken das Haupt und machte eine heftig abwehrende Bewegung, denn man stellte jetzt das Ansinnen, ihnen vorzuführen, was sie geschaffen habe. „So zeig' uns doch etwas“, ermunterte auch die Mutter, doch Adele rührte sich nicht und so ergriff der Schwager einen der bespannten Keilrahmen, die verdeckt an der Wand lehnten und stellte ihn zum Beschauen vor ihnen hin. Die Herrschaften streckten die Köpfe vor und sandten scharfe Blicke auf das Machwerk, denn ein Gemälde konnte man schlecht so etwas nennen, zumal ja nichts Deutliches zu erkennen war, sondern auf mageren sandgrauen Flächen schwammen da einige ins Riesige geratene Maden und Regenwürmer, die bräunlich angetuscht ein höchst einsiedlerisches Leben zu führen schienen; links oben aber prangte ein beträchtlicher kreisrunder Fleck, schön schwarz, wie mit Schuhwichse lackiert. „Was ist das?“, platzte es von einigen Lippen, doch die Malerin rührte sich nicht, und erst, als man eine zweite Leinwand ins rechte Licht rückte und verwundert nach dem Sinn dieser wüsten, jedoch farblosen Kleckserei fragte, trat Adele herzu und äußerte mit zimperlich leisem Geflöte, daß die Idee dieser Konzeption noch nicht bis zu Ende durchgedacht sei. Tatsächlich sah das aus wie die Welt am ersten Schöpfungstag, und als hernach ein drittes Gemälde an den Tag kam, und einige Münder sich boshaft spitzen wollten, zu verletzender Frage, erklärte die Malerin, daß dieses eines ihrer gelungensten Werke sei und „kosmischer Dreiklang“ benannt werde. Hier sah man in der Tat drei „kosmische“ Balken, die wie heftig geführte Ausrufungszeichen die hellblau grundierte Fläche durchschnitten. Der dritte Klang bestand aus Zinnoberrot, das hie und da in krümeliger Absonderung auftauchte, jedoch sehr

dick aufgetragen war. (Solch eine Verschwenderin! Dazu hatte sie also Geld genug, denn Zinnober ist teuer.)
Alsdann wurden noch zahlreiche Aquarelle vorgeführt, nun von der Künstlerin selbst, die jedesmal den Titel des Werkes nannte, absonderliche und kuriose Bezeichnungen, die noch das Interessanteste daran waren; denn was da an primitiven Spiralen, Kreisen und zackigen Belanglosigkeiten produziert war, lohnte nicht das aufmerksame Hinsehen dieses sicher nicht ganz übelgesinnten Kreises.
„Man glaube ja nicht", hub mit Schärfe in der Stimme der Schwager an, „daß Adele die einzige ist, die solchen Unfug an den Tag bringt. Und dann wundern sie sich noch, da sie nichts mehr können und nicht ernsthaft arbeiten wollen, daß ihre Ausstellungen immer mehr veröden und keiner noch ihnen etwas abkaufen mag. — Du willst also dieses Tun und Treiben nicht aufgeben und mit uns kommen nach Westfalen?"
„Nein", erwiderte brüsk Adele und räumte ihre Blätter weg.
Die Besucher sahen einander unschlüssig an und standen dann einer nach dem anderen auf. „So komm' doch wenigstens mit uns zu Mittag essen, wir bitten Dich", sagte leise die Mutter. Doch auch dies lehnte Adele ab mit dem Hinweis, daß sie in ihrem Schrank mit Speisen reichlich versorgt sei. Und als man vergeblich in sie drang und endlich das Schränklein selber öffnete, stand alles bestürzt davor, denn diese Armut hatte keiner vermutet. Da trauerte ein Ränftchen trockenen Brotes, ein verstaubtes Buttergefäß, welches wohl wochenlang keine Butter mehr gesehen, einige leere Töpfe und ein Tellerlein, auf welchem allerdings noch ein wenig verschmierter Käse klebte; daneben lagen einige Kupferpfennige nebst einigen armseligen Sächelchen.
Dies hier offen zutage liegende Elend traf die Verwandten ins innerste Mark. Es wurde mäuschenstill im Raum, keiner wagte den anderen anzusehen; nur die alte Dame, der kleine Tränlein über die Wangen perlten, blickte fassungslos zu der Tochter hinüber, welche schweigend ihr Gesicht zur Seite barg. Das währte eine ganze Weile, dann wandte sich der Bruder um, entnahm sehr geniert seiner Geldtasche einen größeren Schein und legte ihn auf das Schränklein. Die anderen folgten dem Beispiel und fügten diesem ersten noch weitere Geldscheine hinzu, wandten leise ihre Schritte zur Tür und verließen gebeugt wie Leidtragende den Raum.

Max Slevogt und das Finanzamt

Die folgenden Zeichnungen Max Slevogts schließen sich denen an, die wir im Novemberheft vorigen Jahres veröffentlicht haben. Es sind flüchtige Briefzeichnungen, Gelegenheitsarbeiten im verwegensten Sinne des Wortes. Die darunter abgedruckten Texte sind Stellen aus den betreffenden Briefen, die auf die Zeichnungen Bezug nehmen. Alle Briefe sind an eine Dame gerichtet, die für Slevogts Arzt, Prof. Joh. Plesch, tätig ist, und die die Erledigung der Steuersachen für den Künstler gefällig übernommen hatte. Auch diese schnellen Einfälle und Zeichnungen zeigen das Talent Slevogts wieder von der besten Seite: sie sind heiter ohne satirische Säure und erscheinen um so sympathischer, als die Ratlosigkeit des Künstlers in praktischen Steuerfragen etwas ungemein Liebenswürdiges hat.

„Liebes Fräulein! Vor einigen Tagen kam eine Finanzzustellung, daß ich etwa 320 M (?) Kirchensteuer sofort zu zahlen habe — ich hielt es für angebracht, die Annahme zu verweigern bis zur Rückkehr nach Berlin —! —“

„Kaum von der Bahn —
Tritt man an mich heran!

Wie aufmerksam der Fiskus ist,
Der seine Kunden nicht vergißt!“

„Liebes Fräulein! Die Kontrolle über die Schecklastschriften hat Freund Grünberg veranlaßt. Diese Blankoschecks stimmen alle! Inzwischen habe ich Wolfgang geschrieben, daß er Sie wegen der Umsatzsteuererklärung aufsucht.“

Tempo meiner Firma[illegible]!

Das geforderte Tempo!

„Liebes Fräulein! Beiliegend 2 Mahnbriefe! Ich bin leider oder Gott sei Dank, sehr in Arbeit, sonst wäre ich selbst gekommen!“

„Viele Grüße! Wie geht es Grünberg u. Prof. Pl.?“

„Eines Tages werde ich wie oben abgeführt werden (obwohl das Bild des Fuchses dabei für mich gar nicht paßt!)"

„Beiliegend eine neue Zustellung und Erfindung des Steueramtes! Ich wußte bis dato nicht, daß ich wieder einen Schulbeitrag zu zahlen habe!"

„Liebes Fräulein!
Beiliegend die huldvolle Antwort der Kirche! Das werde ich nun wohl zahlen müssen!?“

„Liebes Fräulein! Beiliegend 3 Steuersachen! Wie mir scheint, haben wir bei der Berl. Kirchenbehörde einen fabelhaften Sieg errungen!? Bevor diese freudige Nachricht eintraf, kam die beiliegende Anfrage des hiesigen Pfarrers!“

16. Februar 1927

Frühlingssuppe — Tokayer 1889

Lachsschnitte mit Trüffelreis — Reiler Pfefferberg 1920

Frischling mit Champagner Kraut — Château Mouton Rotschild 1889

Hamburger Kücken — Geisenheimer Kreuzweg 1921

Tausendblätterspeise
Croquant-Eis — Pomery Greno nature 1911

Käse Windbeutel

Obst

MAX SLEVOGT, MENUKARTE

FASSADE DER STADTKIRCHE IN ELLINGEN

Neue Bücher

Der Mensch als Symbol. Unmaßgebliche Meinungen über Sprache und Kunst von Georg Groddeck. Mit 14 Bildtafeln. 1933, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien.

Groddeck führt sowohl Sprachformen wie Kunstformen auf Grundsymbole des Lebens zurück, und bemüht sich, die Bildungskraft des Unbewußten hier wie dort an Beispielen nachzuweisen. Der Nachdruck liegt auf den Sprachuntersuchungen. Davon verstehe ich nichts; auch wäre hier nicht der Ort dafür. Dagegen scheint mir beachtenswert, wie der Arzt und Psychoanalytiker Kunstwerke ansieht. Die Betrachtungsweise, die vielfach übersehene oder nicht beachtete Motive und Beziehungen aufgreift, weicht weit ab von der der Künstler und Kunstgelehrten; sie wird viel Widerspruch finden, verdient aber ernstlich, daß man sich mit ihr auseinandersetze. Dieses Suchen nach Ursymbolen ist selbst symbolisch; es kommt eine Art von Walpurgisnacht-Betrachtung heraus: „So herrsche denn Eros, der alles begonnen!" Wer dieses Buch unvorbereitet in die Hand nimmt, wird befremdet sein; wer Schriften der Psychoanalytiker kennt und wer andere Bücher Georg Groddecks gelesen hat, wird diese sehr persönliche Arbeit einer Reihe einordnen und sie als Teil eines Ganzen, als Teil eines kosmologischen Gedankenganges begreifen.

Paul Cézanne, Briefe und Erinnerungen. 14 Tafeln. Paul Gauguin, Briefe. 10 Tafeln. Übertragen und herausgegeben von Hans Graber. 1932, Benno Schwabe & Co., Basel.

Das erste Buch enthält ein Vorwort, zwanzig Briefe Cézannes an Bernard, Camoin und andere, Erinnerungen von Bernard und Briefe Zolas über Cézanne. Das Gauguinbuch bringt ebenfalls ein Vorwort und unbekannte Briefe des Künstlers aus Arles, aus der Bretagne, von Tahiti und von den Marquesasinseln; die Adressaten sind Bernard, Fontaines und Willemsen. In beiden Büchern ist das Material in einer klaren Übersetzung anschaulich zusammengefaßt, so daß es sich hier wie dort zu Bildnissen rundet; beide Bücher sind einander auch insofern ähnlich, als sie etwas Novellistisches haben: das Schicksalhafte ist durch Auswahl und Folge — wie es scheint mit Absicht — fast erzählend herausgearbeitet. Die Reihe aber, der diese Bücher angehören, könnte den Titel haben: „aus der heroischen Zeit".

Gustav Glück, 1: Aus drei Jahrhunderten europäischer Malerei, 2: Rubens, van Dyck und ihr Kreis. Beide Bände reich illustriert. 1933. Verlag Anton Schroll & Co., Wien.

Die beiden stattlichen Bände enthalten, gut gruppiert, kleinere Schriften des Wiener Kunstgelehrten, von Ludwig Burchard und Robert Eigenberger gesammelt und herausgegeben. Die Veröffentlichung in dieser repräsentativen Form hat ein Kreis von Freunden und Verehrern zum sechzigsten Geburtstag Gustav Glücks am 6. April 1931 ermöglicht. Eine schöne Ehrung! Für den Verfasser muß es beglückend sein, diese zerstreuten Früchte eines wohlangewandten Lebens so liebevoll gesammelt zu sehen. Aber auch für den

MAX SCHWIMMER, LIEBESPAAR. AQUARELL

HERBERT GRUNDMANN, SONDERFENSTER
FÜR EINEN BUCHLADEN

Leser ist das Unternehmen ertragreich. Der erste Band enthält Forschungsarbeiten vor allem über niederländische und deutsche Maler, der zweite ist Rubens, van Dyck und ihrem Kreis im besonderen gewidmet. Alles in den Aufsätzen ist auf Sachlichkeit gegründet, alles ordnet sich mit schöner Selbstlosigkeit der ewigen Republik der Wissenschaft ein. Die Arbeit der Herausgeber und Helfer ist musterhaft, die des Verlages ist es auch.

Prag, vierzig Farbenholzschnitte von Karel Vik. Text von Leopold Kreitner. Verlag „Orbis", Prag.

Säuberliche Farbenholzschnitte, halb im Sinne der ersten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts, halb im Sinne einer etwas bunten kunstgewerblichen Stilisierung. Sie betonen gehorsam das architektonisch Schöne und Romantische der herrlichen Stadt. Der Text teilt das historisch Wissenswerte populär mit. Das Buch wirkt, trotz eines ziemlich großen Formats, anspruchslos und hat, bei aller Unzulänglichkeit im einzelnen, einen sympathischen Zug. Weil es ein Produkt der Neigung ist.

Karl Scheffler.

Egon Kornmann, Wege zum Bildverständnis. Gänge in der alten Pinakothek in München. Verlag F. Bruckmann A.-G., München, 1933.

Kornmann gibt nicht einen Führer, der die Bildwerke kunsthistorisch, das heißt als Dokumente einer Epoche, eines Stils, als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit erläutert, wie das sonst derartige Führer versuchen. Er läßt vielmehr alle in der Formgestaltung mitgegebenen „Inhalte" religiöser, allgemein-menschlicher, zeitsymptomatischer Art und Bedeutung unberücksichtigt, um durch Gegenüberstellungen von Bildern graduell unterschiedlicher Formqualität, höchster und niederer, das Auge zum Erlebnis des eigentlich Künstlerischen zu führen. Nicht die Methode der vergleichenden Betrachtung ist neu, sondern die Unbedingtheit, mit der Kornmann sein Ziel verfolgt: das Auge für den Eigenwert, die besondere Sprache der gestalteten Form empfänglich zu machen. Diese Unbedingtheit bringt das stark Lehrhafte dieses Führers mit sich, woran jedoch niemand Anstoß nehmen wird, der sich guten Willens Kornmanns Führung anvertraut: denn sie wird sein geistiges Auge dauernd wacher, aktiver machen. Die Leitung der Pinakothek kann sich über diese wertvolle Ergänzung zu ihrem offiziellen Katalog freuen – und dürfte ihrer Freude auch dadurch Ausdruck geben, daß sie Kornmanns Führer am Eingang für die Besucher auflegt, wie das andernorts mit entsprechenden Schriften üblich ist.

Hans Eckstein

Das Buch im Schaufenster

Das Aprilheft, in dem einige Schaufenstereinbauten für Buchläden von Fritz von Valtier abgebildet und von einigen redaktionellen Anmerkungen begleitet waren, gibt Herbert Grundmann aus Halle a. S., der, wie Fritz von Valtier, ein Buchfachmann ist, Anlaß zu kritischen, teils zustimmenden, teils ablehnenden Bemerkungen. Er fügt die Photographie eines von ihm aufgebauten Sonderfensters bei. Wir bilden auch diesen interessanten Versuch ab, weil er im Vergleich mit den im Aprilheft abgebildeten Proben besonders aufschlußreich wirkt, sowohl was die einheitliche Plakatwirkung des ganzen Fensters als auch was die psychologische Art der Werbung betrifft.

Rolf von Hoerschelmann

Den Illustrator Hoerschelmann haben wir in diesen Blättern schon vor längerer Zeit gewürdigt; heute bilden wir zwei Landschaftsaquarelle aus Italien ab, die auf den Naturmaler hinweisen. Es sind Beispiele einer empfindungsvollen und liebenswürdigen Kunst. Eine altdeutsche Note ist in diesen Aquarellen, eine Nuance, die an süddeutsches Naturempfinden aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts denken läßt, etwas leicht Novellistisches, das auf den Illustrator verweist, und eine freie Behandlung der Farbe, die eine moderne Errungenschaft ist. Ein Kleinmeister, vor dessen Blättern man das viel mißbrauchte Wort deutsch aussprechen darf. Daß die Motive in diesem Fall italienisch sind, widerspricht diesem Eindruck nicht — im Gegenteil. Hoerschelmann gehört zu den naiven Malertemperamenten, die echt wirken, weil sie ohne Geltungsbedürfnis und ohne Programm sind.

K. Sch.

Berliner Ausstellungen

Der Mai brachte viele Ausstellungen, offizielle und inoffizielle. Erquickung haben sie nicht gespendet. Alle Veranstaltungen sind nun plötzlich sehr schüchtern geworden, alle bekunden aufs äußerste Bravheit. In der Akademie bestimmen kirchliche, patriotische Motive und kleinbürgerlich geglättete Formen den Eindruck, und in der Großen Berliner Kunstausstellung ist die übliche Langweiligkeit wie zum Prinzip erhoben. Die Ausstellung neuerer Norwegischer Kunst im Kronprinzenpalais – Per Krogh dominiert dort mit freskoartigen Bildern – steht zu sehr im Zeichen von Munch-Epigonen, als daß sie erfrischend wirken könnte. Jüngere Frontkämpfer haben sich in einer „Gemeinschaft" zusammengefunden und bei Dr. Günther Deneke ausgestellt; sie betonen aber so stark ihre Zeitgesinnung, daß sie darüber versäumen, das Talent genügend zu betonen. Walter Klemms Bilder (bei Viktor Hartberg) interessierten; ist seine Begabung auch nicht ursprünglich, wird sie auch mehr vom Kunstvorbild als von der Nutur erregt, so ist sie doch geistvoll kultiviert. Eindruck machten einige Bilder Viktor Surbeks bei Neumann-Nierendorf, soweit sie vom Naturerlebnis ausgehen; die reinen Phantasieprodukte dagegen berühren fast den Kitsch. Ein Zeichen der Zeit ist es, daß Amsler und Ruthardt die Wiederauferstehung Max Klingers (des „heroischen"!) glauben betreiben zu sollen.

Der Gesamteindruck bestätigt, daß das Feuer der Kunst nur noch eben weiterglimmt. Seit die künstlich angefachte Flamme des Expressionismus nicht mehr flackert, ist die Kunst ohne Elan. Ihr Geist ist in keiner Weise aktiv, und kann es auch nicht sein. Die Kunst wartet ab, sie harret ihrer Stunde, die aufs neue Sicherheit der Empfindung bringt und die auch wieder, neben der inneren, eine äußere Fülle ermöglicht. Denn ohne jene Sinnlichkeit, die allein vom Nationalwohlstand erzeugt wird, kann die Malerei nun einmal nicht gedeihen. Die Geschichte beweist es. Dieser natürliche Nährboden kann durch weltanschauliches Ethos nicht ersetzt werden. Das wahre Ethos der Malerei wohnt im Auge, es beruht auf jener Freude, die Gottfried Keller meinte, als er dichtete: „Trinkt, o Augen, was die Wimper hält, von dem goldnen Überfluß der Welt"! Das Ethos der Malerei zehrt von einem Überschuß an Lebenskraft, der auch eine soziale Macht ist – wenn er in sozialistische Wunschträume auch leider nie einbezogen wird. Von diesem schönen Überfluß ist heute kaum noch die Spur vorhanden. Darum erscheint die Kunst nicht mehr wie eine Angelegenheit der Nation, der Zeit, der Menschheit, sondern wie eine vielgestaltige Privatangelegenheit.

Die deutsche Musik ging mit Richard Wagner vorläufig zu Ende, die deutsche Dichtung mit Gottfried Keller, die deutsche Malerei mit Leibl und Liebermann. In den neunziger Jahren war das Wesentliche getan; danach hörte die Kunst überall auf in einem höheren Sinne gestaltend zu sein.

Seitdem macht der Acker der deutschen Kunst das durch, was der Landmann eine Brache nennt. Das schadet nichts; jeder Acker will seine Ruhe. Doch schadet es, wenn solche Zeichen der Zeit nicht verstanden werden.

*

Die Frühjahrsausstellung der „neu gegründeten" Berliner Secession war, als das Vorstehende geschrieben wurde, noch nicht eröffnet. Sie ist gut gemacht; besser als die ein wenig konfuse Einleitung des Katalogs es erwarten läßt, aber auch nicht besser, als sie in den vergangenen Jahren zu jeder Zeit hätte gemacht werden können. Jedenfalls ist sie die beste unter den Frühjahrsausstellungen.

K. Sch.

ROLF VON HOERSCHELMANN, ZWEI ITALIENISCHE LANDSCHAFTEN. AQUARELL

Graphikmarkt

von ERHARD GÖPEL

Es sei erlaubt, in dieser letzten Notiz über den Graphikmarkt an dieser Stelle, anstatt über die verhängte Lage und die Anzeichen neuer Entwicklungen in ungewisser Zukunft zu berichten, einmal von den Menschen zu sprechen, die auf diesem zugleich engen und weiten Gebiet Träger des Lebens waren. Hinter den Preisen, die sie zahlten, den Katalogen, die sie herausgaben, und den Sammlungen, die sie anlegten, traten sie selbst zurück. Ihre Arbeit leisteten sie mit den Augen und mehr als einen der Veteranen des Gebietes betrog dies allzu intensive Schauen um die schönste Freude seines Alters, einen Kupferstich still genießend in Händen zu halten und ungetrübten Auges zu betrachten. Ihrer Natur nach sind sie alle Fanatiker des Originals, obwohl ihre Aufmerksamkeit schon einer Wiedergabe durch das Mittel des Druckes gilt. Was sie fürchten, ist die täuschende Reproduktion, die um ein Haar dem Eindruck des Originals gleichkommt und ihn doch verfälscht. In den wahren Kennern des Gebietes, die in jahrzehntelanger Schulung ihren Blick entwickelt haben, lebt ein untrüglicher Instinkt, der nicht nur unter originale Drucke gemischte Reproduktionen ablehnt, sondern auch auf einem echten Stich die mit hochentwickeltem Können eingezeichneten Ergänzungen erkennt. In diese Bruderschaft des Auges wird, ohne nach Stand und Nation zu fragen, Sammler, Händler und Kunstgelehrter gleich geachtet aufgenommen.

In dem Studio eines jeden wird die geistige Welt dieser Loge in den Büchern, den Mappenschränken und den Stichen an den Wänden sichtbar; eine eigene Welt, die diese Menschen auch im Versteigerungssaal nicht verläßt, wenn sie Kopf an Kopf sich um den Hufeisentisch der großen Graphikauktionen gruppiert haben.

In der Erinnerung sitzt rechts, dem Versteigerer am nächsten, noch immer in seiner Eigenschaft als Leiter des Berliner Kupferstichkabinetts Elfried Bock († 1933). In stiller Aufmerksamkeit erwartet er seinen Augenblick, zu dem er zäh bietend den Zuschlag für das Kabinett auch gegen den hartnäckigsten Bieter durchzusetzen pflegte. „Ich weiß, daß ich das Blatt in meinem Leben nicht wieder sehen werde", antwortete er im letzten Herbst auf eine Bemerkung über den zu hohen Preis für eine Erwerbung! Niemand ahnte, wie prophetisch das Wort war, man nahm es als die kontrollierte Summe seiner graphischen Erfahrung hin, als ein sicheres Ergebnis des guten Bildgedächtnisses, das in seiner Verfeinerung in die vielfachen Individuen der einzelnen Abzüge den Graphikkenner vor dem Zeichnungs- und Bilderkenner auszeichnet. Der Vorwurf, daß hier Tatsachenkenntnis und Suchen nach neuen Tatsachen das tiefe Kunstempfinden überwuchere und der Schöpfer des Werkes vergessen sei, trifft diese Männer — weibliche Kenner gibt es auf diesem Gebiet noch weniger als auf anderen — nicht. Denn sie sind ständig auf ihrem Gebiet auf der Suche nach dem vollkommenen Kunstwerk, dem schönsten, den innersten Absichten des Künstlers entsprechenden Druck, dem tadellosen Exemplar, auf dem die Linien plastisch gegen den klaren Grund des unberührt weißen Papieres stehen. Jeder neu auftauchende Druck eines graphischen Hauptblattes ist schon deshalb des Interesses aller sicher. Noch für den wirtschaftlichen Erfolg des Händlers ist das tiefe künstlerische Einfühlungsvermögen in seinem Grenzland zwischen Kunst und Wirtschaft unerläßliche Voraussetzung.

Sie wissen alle vor den großen Meisterwerken, den Kupferstichen Dürers und den Radierungen Rembrandts zu schweigen und alles stolze Wissen demütig abzulegen, und noch in den schwindelnd hohen Preisen, von denen hier so oft berichtet wurde, drückt sich die Ehrfurcht einer vom Wert des Geldes überzeugten Zeit gegenüber der unnachahmlichen künstlerischen Hinterlassenschaft des wirkenden Genius aus.

CHRISTIAN FRIEDRICH GILLE, BLICK AUF DRESDEN

STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNG CHEMNITZ

Das letzte Wort

Mit diesem Heft, dem sechsten des zweiunddreißigsten Jahrganges, hört „Kunst und Künstler" auf, zu erscheinen.

Wir verabschieden uns vom Leser, dankbar für treue Gefolgschaft über die Höhen und durch die Tiefen von mehr als drei Jahrzehnten; gewiß, das Echte gewollt und im ganzen das Rechte getroffen zu haben.

Dankbar verabschieden wir uns auch von unsern Mitarbeitern, deren Hilfe die Gesamtleistung erst ermöglicht hat.

Uns ist das Glück geworden, für eine Kunst zu kämpfen, die die Zeitgenossen einst mächtig bewegte, die aber auch den Ewigkeitszug hat. Die Künstler, für die wir gestritten haben, waren die Modernen, die heute Klassiker sind; es waren die Gestalter, die naiv Ursprünglichen, die stillen Helden der Leistung.

Indem wir das Echte in aller Kunst förderten, waren wir ausgerüstet, treu vor allem der guten deutschen Kunst zu dienen. Wie wir es getan haben, das ist bereits historisch. Wir wurden deswegen angefeindet, zuerst von den Offiziellen und Majoritäten, dann von Revolutionären à la mode. Zuerst wurden wir radikal und in der Folge reaktionär gescholten. Wir waren weder das eine noch das andere: wir erstrebten das Echte — das war alles. Was immer sich in den letzten drei Jahrzehnten durch inneren Wert in Deutschland durchgesetzt hat, ist in diesen Blättern ans Licht gezogen worden. Und wo die deutsche Kunst in die Irre ging, wo Wollen mit Können verwechselt wurde, da hat nie eine Warnung gefehlt.

Diese systematische Berichtigung konventionell erstarrter oder voreiliger Urteile und der dauernde Vergleich des Eigenen mit dem Fremden hat bewirkt, daß die Deutschen sich selbst und ihre Kunst besser erkennen lernten. Ein Menschenalter lang haben wir mit Erfolg das getan, von dem jetzt wieder behauptet wird, es müsse getan werden.

In diesem letzten Wort an unsere Leser dürfen wir tun, was wir sonst nie taten: wir dürfen einmal mit Stolz von unserer Arbeit sprechen.

Der Entschluß, der Zeitschrift ihre Haltung zu geben, war bewußt ein Bekenntnis zum ewig Unpopulären. Wir glauben, daß die Kunst zu jenen Kräften der Nation gehört, die nicht unmittelbar auf das Ganze zu wirken bestimmt sind, sondern zunächst auf einen kleinen Kreis und durch diesen erst — in stetig sich erweiternden Bewegungsringen — auf alle. Diese mittelbare soziale Wirkung ist stark und nachwirkend, weil das Künstlerische seiner Natur nach aristokratisch ist. Darum muß, wer der Kunst selbstlos dienen will, das Sittengesetz frei leben und auf den Beifall der Menge verzichten können. Es wäre leicht gewesen, äußere Erfolge zu erzielen, wenn wir uns vom Strom der Publikumsgunst hätten dahintreiben lassen. Wir haben es vorgezogen, eine Elite von Lesern um uns zu versammeln und uns an jene Oberschicht zu wenden, die — ohne Ansehn der Person und des Standes — vom Talent gebildet wird.

Empfindlichkeiten mußten zuweilen verletzt werden, weil Härten unvermeidlich waren; die Zustimmung aber trat mehr in sachlichen Wirkungen als in lauter Anerkennung zutage. Der beste Lohn war die erregende Spannung, die in jeder produktiven Arbeit liegt; war Ehrgeiz beteiligt, so war es mehr der der Leistung, als der des Erfolges.

Das letzte Wort, das wir aussprechen, erfüllt von Sorge zwar, doch auch von Ehrfurcht, Liebe und unerschütterter Zuversicht, es ist das Wort, dem alle Mühe galt:

Die Kunst!

Zweiunddreißigster Jahrgang, sechstes und letztes Heft. Redaktionsschluß am 21. Mai 1933.
Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer.
Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G.m.b.H., Leipzig.

Karel Čapek

Das Jahr des Gärtners

Mit 61 Zeichnungen von Josef Čapek

Geheftet M. 3.50 / In Ganzleinen M. 4.80

8 Wochen nach Erscheinen waren zwei Auflagen zu je 3500 Exemplaren vergriffen. – Soeben erscheint das 8. bis 11. Tausend

„Wenn es nach mir ginge, zitierte ich Seite um Seite aus diesem Buch, das eines der fröhlichsten und vertrauendsten Bücher ist, deren Bekanntschaft ich gemacht habe. Nur noch das eine Wort, daß es nicht etwa ein Buch nur ist für solche, die einen Garten besitzen (sie finden hier all ihre Freuden und Leiden wieder), sondern erst recht ein Buch für jene, die keinen Garten haben: sie finden hier ein Stück Himmel. Und ein Stück Erde. Und was dazwischen wächst, blüht, mißrät, Früchte trägt. Sie finden keinerlei Hinweis auf das, was sie in einem Garten zu tun und zu lassen haben, nichts davon, wie man ein Mistbeet anlegt und Stiefmütterchen pikiert, aber sie finden alles über die Freude, die wahre, tiefe Freude, die ein Garten in einem Herzen hinterlassen hat. Übrigens hat das Buch auch entzückende Zeichnungen."

Hans Fallada in der „Vossischen Zeitung"

Verlangen Sie illustrierte Einzelprospekte des Buches!

BRUNO CASSIRER VERLAG · BERLIN W 35

Aus den vielen Besprechungen über

KARL SCHEFFLER
BERLIN

WANDLUNGEN EINER STADT

MIT 80 ABBILDUNGEN

„Unsere Stadt Berlin hat soeben eine neue Huldigung erfahren durch Karl Schefflers Buch, das in glänzender Zusammenfassung eine Beschreibung der historischen Stadt mit einer tiefschöpfenden Charakteristik ihrer gegenwärtigen Erscheinung verbindet. Wie in Schefflers Holland-Buch steigt auch hier die Schilderung der künstlerischen Taten zu einem Gesamtbild der Natur, der geschichtlichen Voraussetzungen, der sozialen Schichtungen, der geistigen Besonderheiten auf, aus denen sie erwuchsen."

DR. MAX OSBORN IN DER VOSSISCHEN ZEITUNG

„Über Berlin ist vielerlei geschrieben worden, aber noch niemals von einem wirklich schöpferischen Kulturpolitiker, als der Karl Scheffler, spätestens seit seinem „Geist der Gotik" zu gelten hat. Dieser Kunstkritiker, der seine Fachgrenzen so überaus glückhaft zu sprengen pflegt, hat nun „skeptische Liebe" und sogar „Groll aus gekränkter Liebe" zu seiner Wahlheimat fruchtbar werden lassen und ein ungewöhnlich bedeutendes, entscheidend wichtiges und auch in seinen 80 Bildern aufschlußreiches Werk veröffentlicht: „Berlin, Wandlungen einer Stadt."

FRANZ GRAETZER IM MANNHEIMER TAGEBLATT

„Dieses Buch ist das Bekenntnis zu einer Stadt, die dem Schriftsteller, der Bürger von Hamburg ist, Wahlheimat wurde. Alles, was in diesem Buche zur Sprache kommt, ist mit jener schönen Knappheit behandelt, die von jeher die Gestaltung von Scheffler ausgezeichnet hat, die ein entscheidendes Merkmal seiner Erscheinung überhaupt ist. Es gibt Seiten, die man wie eine Folge zusammenfassender oder andeutender Kapitelüberschriften liest und vor denen man an die Prosa Jacob Burckhardts — vor allem an jene des Cicerone denkt. Eine männlich kritische Werbung, hinter deren scheinbar richtender Nüchternheit, die in Wirklichkeit Treue einer Vision gegenüber bedeutet, und dabei den unvergänglichen Reiz der Richtigkeit hat, doch immer die warme Stetigkeit einer leidenschaftlichen und im Schöpferischen disziplinierten Natur aufleuchtet."

GOTTH. JEDLICKA IN DER NEUEN ZÜRCHER ZEITUNG

„Das Buch erfüllt voll die Erwartungen, die wach werden, wenn Karl Scheffler eine solche Arbeit vorlegt. Denn wer wäre zur sachlichen, sachverständigen, unsentimentalen aber liebevollen Kritik dieser schwer faßbaren und selten voll und gerecht erfaßten Stadt besser berufen? In den äußeren Rahmen seines Werkes stellt Scheffler besonders ernst und eindringlich immer wieder — und das ist das besonders Feine und Wesentliche seiner nach innen dringenden Arbeit — das Stadtschicksal hinein, das Schicksal dieser Stadt, die fortfährt „immer zu werden und niemals eigentlich zu sein" und die dauernd zu kämpfen hat gegen ungerechte Beurteilung, die zum Kern der Stadt und ihrer Menschen nicht vorgedrungen ist." MIN.-DIR. KAESTNER IM ZENTRALBLATT FÜR D. GESAMTE UNTERRICHTSVERWALTUNG

IN GANZLEINEN M. 12.—

BRUNO CASSIRER VERLAG · BERLIN W 35